LITEWSKI UNIWERSYTET EDUKOLOGII
WYDZIAŁ FILOLOGII
KATEDRA FILOLOGII POLSKIEJ I DYDAKTYKI

Żana Korycka

Femme fatale w literaturze polskiego modernizmu. Wybrane aspekty

Praca magisterska
napisana pod kierunkiem
prof. dra hab. Andrzeja Baranowa

Wilno 2012

Spis treści

Wstęp

Młoda Polska jest to jedna z wielu nazw okresu, obejmującego lata 1890-1918. Tę epokę nazywano także: neoromantyzmem[1], modernizmem[2].

Z przyjściem nowej epoki zaczynają panować takie uczucia, jak apatia, niechęć działania, stają się one wszechobecne. Zaczyna dominować skłonność do irracjonalizmu, deformacji rzeczywistości, melancholii, bierności. Artyści interesują się neurozami, stanami chorobliwymi, samoanalizą.

Przyczyny wszelkiego zła upatrywano w ewolucji, naturze. Próbowano sprzeciwiać się tym dwóm czynnikom jako napominaniom o nadchodzącej śmierci. Próbowano także uciekać na łono przyrody egzotycznej, która nie była jeszcze „skalana" przez osiągnięcia cywilizacyjne.

Literaturę okresu Młodej Polski charakteryzuje ustawiczne przeciwstawianie się banalności. Sztuka musiała dostarczać takich wrażeń, które jeszcze nie były doznawane. Jeśli tego nie czyni, jest zła i nędzna, choćby jej wytwór obwołano arcydziełem[3]. Pisarzy ciekawiło głównie to, czego nie można było wyjaśnić, a więc mistycyzm, pierwotny chaos, *mare tenebrarum*. Zadaniem literatury stało się wyeksponowanie wszystkich zaułków psychiki człowieka, jakie w ogóle da się poznać.

Zaczęły ujawniać się wszechobecny pesymizm i niewiara w naprawę panującej sytuacji. Ratunku próbowano szukać w hedonizmie, dlatego też w utworach pojawiła się tematyka zmysłowości, narkomanii itd. Pisarz nie opisywał rzeczywistości, która jego otacza, ale swoje refleksje względem tej rzeczywistości, której nie można objaśnić logicznie. Sztuka pisarska składała się „głównie z opisów, rozmyślań, psychologicznych introspekcji przesyconych subiektywizmem, często jakby z pogranicza jawy i snu, połączonych ze sobą w sposób bardzo luźny, bez pretensji do interpretacji czy wniosków uogólniających"[4].

Fantasmagoria występowała praktycznie wszędzie, niczym nie ograniczona fantazja podsycana narkotykami stwarzała niesamowite wizje.

Sztuka więc otrzymała nowe znaczenie. Stała się dynamiczna, zaczęła odtwarzać zmienności świata, które jest trudno uchwycić. Najbardziej stosowane było to w malarstwie, np. W. Podkowiński *W ogrodzie* (1892) (patrz aneks nr 1), C. Monet *Japoński mostek w Giverny*

---

[1] Kierunek w modernizmie polskim, wskazujący pewne podobieństwa do artystycznych i ideologicznych założeń romantyzmu, nawiązujący zwłaszcza do indywidualizmu społecznego i artystycznego w romantyzmie. S. Sierotwiński, *Słownik terminów literackich*, Ossolineum, Wrocław-Warszawa-Kraków 1966, s. 168.

[2] Modernizm – od fr. moderne – nowoczesny, współczesny, niektórzy uważają za termin najbardziej trafny. Określa przeciwstawianie się „starych" i „nowych". Ten konflikt był obecny we wszystkich poczynaniach młodych artystów.

[3] T. Weiss, *Młoda Polska*, wyd. I, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1988, s. 46.

[4] Tamże, s. 144.

(1900) (patrz aneks nr 2). Najważniejszym zadaniem dzieł artystycznych stało się wyeksponowanie duszy twórcy, jego uczuć. Powstały takie hasła, jak: „naga dusza", „sztuka dla sztuki", „absolut". Nowe znaczenie sztuki najlepiej określił ojciec modernizmu w Polsce S. Przybyszewski. W swym słynnym manifeście pt. *Confiteor* (1899) pisał o tym, jakie funkcje musi pełnić artyzm. Twierdził, że sztuka powinna być uwolniona od konieczności służenia społeczeństwu. Ma sens sama w sobie. Artysta powinien odtwarzać stan duszy taki, jaki on jest, nie krępując się praw etycznych i społecznych. Autor *Dzieci szatana* twierdził, że sztuka tendencyjna, sztuka pouczająca, sztuka-rozrywka, sztuka-patriotyzm, sztuka mająca jakiś cel moralny lub społeczny przestaje być sztuką, a staje się biblią pauperum dla ludzi, którzy nie umieją myśleć[5].

Źródła inspiracji artystów polskich znajdowały się w Europie Zachodniej. Młodzież, która nie chciała studiować na uniwersytetach znajdujących się pod zaborem, udawała się do Niemiec, Francji itd. Tam skupiali się czołujący twórcy nowej sztuki. Swoje teorie próbowali opierać na filarze filozofii.

Przypomniano o myślicielu epoki romantycznej Arthurze Schopenhauerze. Jego filozofia stała się modna w środowiskach artystycznych. Twierdził, że człowiekiem włada bezrozumny, bezcelowy popęd, który nigdy nie może być zaspokojony. Powoduje to cierpienie. Jedyne złagodzenie męki można ziścić poprzez sztukę.

Innym ważnym myślicielem dla modernistów był Friedrich Nietzsche. Twierdził, że istnieje rasa panów. Inni muszą służyć ich interesom. Ci nadludzie mają prawo i obowiązek odrzucania wszystkich zasad.

Trzecim ważnym filozofem był Henri Bergson. Stwierdzał, że istnienie to wieczny ruch. Rozwój niczym nie jest ograniczony, wypływa z sił wewnętrznych (èlan vital). Uważał, że prawdziwe poznanie dokonuje się dzięki intuicji, intelekt nie gra żadnej roli.

Inspiracje zachodnioeuropejskie były też widoczne w malarstwie. W. Podkowińskiego, J. Pankiewicza można porównać z Claude'm Monet'em. Stanisław Witkiewicz sformułował swoje hasło: „nie co, ale jak". Ta teza całkowicie odpowiadała tendencjom ogólnoeuropejskim.

W muzyce dominowali Richard Wagner i Claude Debussy, którzy wywierali ogromny wpływ na kompozytorów polskich. Twórczość Ryszarda Straussa wpływała na dzieła Mieczysława Karłowicza i Karola Szymanowskiego. Twórcy muzyki inspirowali się literaturą, np. opera *Quo vadis* Feliksa Nowowiejskiego. W ogóle panowało wzajemne dopowiadanie się sztuk, tzw. *corespondences des arts*.

Z przyjściem modernizmu w sztuce i literaturze pojawiła się nowa tematyka – femme fatale. Związane jest to z panującym mizoginizmem. Kobieta zaczęła być postrzegana jako

[5] Tamże, s. 67.

postać chłodna, demoniczna, zmysłowa, okrutna. Płeć piękna stała się reprezentantką siły destrukcji i rozkładu, ślepych, animalnych potęg natury[6]. Mizoginizm ujawniał się we wszystkich dziedzinach sztuki, „od Baudelaire'a i Schopenhauera począwszy, poprzez Ibsena i Nietzschego aż po Strindberga i Weiningera, Kasprowicza i Przybyszewskiego[7].

Kobieta fatalna w twórczości polskich pisarzy pojawiła się właściwie z *Balladyną* J. Słowackiego. Innym zauważalnym utworem jest *Poganka* Narcyzy Żmichowskiej. Ale tematyka femme fatale przeżyła swój renesans w okresie Młodej Polski. Ten temat był poruszany praktycznie przez wszystkich pisarzy: Kazimierza Przerwę Tetmajera, Jana Kasprowicza, Wacława Berenta, Wincentego Koraba - Brzozowskiego i innych.

Temat femme fatale w literaturze Młodej Polski był poruszany w następujących rozprawach naukowych: G. Matuszek *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny. Eseje i proza – próba monografii*[8], W. Gutowski *Nagie dusze i maski*[9], M. Janion *Wampir. Biografia symboliczna*[10]. Dany temat nie jest zbadany dokładnie i syntetycznie.

Celem mojej rozprawy magisterskiej jest wyeksponowanie obrazu femme fatale w kategoriach modernistycznych na podstawie inspirujących utworów literatury polskiej.

Główne zadania niniejszej pracy sformułowałabym następująco:

1. Scharakteryzowanie „wampiryzmu" jako punktu „wyjściowego" badań obrazu kobiety fatalnej w literaturze europejskiej.
2. Wprowadzenie kategorii femme fatale w pole semantyczne polskiej literatury modernistycznej.

W swoich badaniach wykorzystałam metodę opisową i interpretacyjną, uwzględniając pewne aspekty badań hermeneutycznych oraz niektórych kierunków *genderowych*.

Napisana przeze mnie rozprawa magisterska składa się ze wstępu, trzech rozdziałów i zakończenia.

W pierwszym rozdziale niniejszej pracy pt. *Zagadnienia teoretyczne* są przedstawione główne kategorie literaturoznawcze, wykorzystane w rozprawie.

W części drugiej, zatytułowanej *Kobieta fatalna w kontekście europejskiego wampiryzmu,* jest przybliżona historia pojawienia się wampiryzmu w kulturze i literaturze europejskiej, ze szczególnym uwzględnieniem aspektów polskich. Analizowane są także utwory

---

[6] A. Hutnikiewicz, *Młoda Polska*, wyd. IV, PWN, Warszawa 1997, s. 43.
[7] Tamże.
[8] G. Matuszek, *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny. Eseje i proza – próba monografii*, Universitas, Kraków 2008.
[9] W. Gutowski, *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*, WL, Kraków 1997.
[10] M. Janion, *Wampir. Biografia symboliczna*, wyd. II, Gdański 2008.

o tematyce wampirycznej, które weszły do historii literatury. Są to *Narzeczona z Koryntu* Johanna Wolfganga Goethe, *Wampiryzm* Ernsta Theodora Amadeusza Hoffmanna, *Rodzina wilkołaka* Aleksego K. Tołstoja oraz *Dracula* Brama Stokera. Wyeksponowane są zmiany w kobiecej tematyce w literaturze wieku XIX.

Rozdział trzeci został bezpośrednio poświęcony tematyce femme fatale w literaturze Młodej Polski, analizie wybranych przeze mnie utworów literackich.

Rozdział I
Zagadnienia teoretyczne

Hermeneutyka – badania wchodzące w skład metody filologicznej, a polegającej na interpretacji rzeczowej i objaśnianiu tekstu[11]. Innymi słowy, to dyscyplina zajmująca się rozumieniem oraz wyjaśnianiem wszelkiego rodzaju wypowiedzi.

Jeszcze do niedawnych czasów hermeneutykę wykorzystywano do objaśniania Pisma Świętego. Badacze szukali odpowiedzi na pytanie, gdzie się kryje prawdziwy sens tekstu. Wyłoniły się dwie odpowiedzi:

1. Prawdziwy sens tekstu jest sensem dosłownym, co oznacza, że tekst mówi to, co mówi, a nie mówi czegoś zupełnie innego.
2. Sens tekstu jest sensem przenośnym, co oznacza, że znaczenie tekstu jest tylko znakiem odsyłającym do innego znaczenia[12].

Hermeneutyka jako technika wyjaśniania po raz pierwszy pojawiła się u Platona. (…) w starożytności nie występowała jako odrębna dyscyplina, lecz jako proces służący sofistycznemu kształceniu obywateli greckich w ramach gramatyki, retoryki i dialektyki[13]. Metoda ta została przejęta przez teologów chrześcijańskich, żydowskich i islamskich. Jak już było wspomniane, za pomocą tej dyscypliny poddawano interpretacji księgi święte. Pierwsze chrześcijańskie opracowania metody hermeneutycznej dotyczące Biblii pochodzą od Orygenesa i Augustyna[14]. Od czasów renesansu ten sposób wyjaśniania był wykorzystywany do interpretacji tekstów literackich i prawniczych.

Za ojca współczesnej hermeneutyki uważa się Friedricha Schleiermacher'a[15]. Na początku XIX wieku wprowadził zmiany w zakresie tej metody. Stwierdził, że przedmiotem badań hermeneutycznych może być dowolny tekst. Dyscyplinę tę określał jako naukę o sztuce rozumienia, bazował ją na rozumieniu gramatycznym i psychologicznym. Wprowadził pojęcie *koła hermeneutycznego*, które głosi, że nie można zrozumieć tekstu bez odwołania się do całości i odwrotnie: całość pozostanie niezrozumiała, jeśli nie odwołamy się do poszczególnych części.

---

[11] S. Sierotwiński, *Słownik terminów literackich* (…), s. 103.
[12] A. Burzyńska, M. P. Markowski, *Teorie literatury XX w.*, Znak, Kraków 2006, s. 175.
[13] K. Ablewicz, *Badania hermeneutyczne w pedagogice,* [w:] *Encyklopedia pedagogiczna, pod red. E. Różyckiej, Żak, Warszawa 2003, s. 291.*
[14] Tamże, s. 292.
[15] Friedrich Scleiermacher (1768-1834) – filolog, teolog i filozof niemiecki.

Poglądy F. Schleiermacher'a podzielał Wilhelm Dilthey[16], który twierdził, że hermeneutyka to nauka o rozumieniu sensu. Rozumienie – jego zdaniem – jest podstawowym pojęciem i procesem poznawania. Rozumienie jako proces intersubiektywny jest możliwe dzięki współudziale każdego człowieka we wspólnocie obiektywnego, historyczno-kulturowego ducha czasów, która to wspólnota jest dla człowieka zarazem zobowiązująca[17].

Jak widzimy, hermeneutyka przestaje być dyscypliną, badającą wyłącznie teksty religijne. Staje się podstawą nauk hermeneutycznych i dziedziną ogólnej teorii poznania.

Martin Heidegger[18] nadał rozumieniu kategorię epistemologiczno-ontologiczną. Hermeneutyka jako teoria rozumienia uzyskała rangę teorii poznawania rzeczywistości kulturowej. Następnie stała się „ogólnoludzkim sposobem poznawania rzeczywistości jako całości"[19]. Człowiek rozumie ten świat, ponieważ jest jego częścią i potrafi w nim egzystować. Z drugiej strony, świat jest przychylny człowiekowi.

M. Heidegger stwierdził, że bycie i byt to dwie różne kategorie. Bycie to warunek istnienia tego, co jest, ale samo nie „jest"[20]. Filozof nazywa poetów jako pasterzy bycia, którzy nie korzystają z mowy, a ją umożliwiają.

F. Nietzsche twierdził, że ten sam tekst ma wiele sposobów interpretacji, ale żaden nie jest poprawny, ponieważ ani jeden nie może być całościowy. Filozof uważał, że świat nie można oddzielać od jego rozumienia dlatego, że rzeczywistość posiada charakter interpretacyjny.

Filozofia Paula Ricouera[21] dowodzi, że sens interpretacji polega na odnalezieniu w tekście siebie. Innymi słowy, czytelnik próbując zrozumieć tekst szuka siebie w przedstawionym świecie. Jeżeli ten proces zachodzi u odbiorcy, znaczy, że czytane dzieło jest przez niego rozumiane. Wtedy możemy stwierdzić, że odbiorca rozumie samego siebie, co pozwala przekazać treść tekstu oraz treść własnego życia. Jeśli podmiot jest wezwany do rozumienia samego siebie w obliczu tekstu, to jest tak dlatego, że tekst nie zamyka się sam w sobie, lecz otwiera na świat, który podmiot na nowo opisuje[22]. Rozumienie jest niezbędne dla samorozumienia, aby być w stanie ukonstytuować.

Hans-Georg Gadamer[23] podobnie jak Ricouer uważał, że rozumienie tekstu polega na przezwyciężeniu obcości świata. Interpretator powinien zabezpieczyć bezpośrednią recepcję tekstu.

---

[16] Wilhelm Dilthey (1833-1938) – filozof niemiecki.
[17] Tamże, s. 292.
[18] Martin Heidegger (1889-1976) – filozof i teolog niemiecki.
[19] Tamże.
[20] A. Burzyńska, M. P. Markowski, *Teorie literatury XX w.*, dz. cyt., s. 181.
[21] Paul Ricouer (1913-2005) – filozof francuski.
[22] Tamże, s. 184.
[23] Hans-Georg Gadamer (1900-2002) – filozof, filolog, humanista niemiecki.

Gadamer wprowadził pojęcie *fuzji horyzontów*, które określa podstawowy warunek rozumienia przeszłości. Rozumienie powinno wyeliminować dystans między przeszłością i teraźniejszością, obcym i tradycyjnym. Horyzont rozumienia jest ograniczony przez naszą dziejowość, lecz może ulec rozszerzeniu przez twórczy kontakt z dziełami z przeszłości[24].

Z powyższych rozumowań wynika, że hermeneutyka posiada trzy określenia:

1. Jest to sztuka interpretacji tekstów, której zadaniem jest wyjaśnianie znaczenia tekstu i jego konstrukcji.
2. Teoria interpretacji, która bada, czy wykładnia jest możliwa i jakie są jej podstawowe reguły.
3. Wymiar egzystencjalny, który podaje, że interpretacja nie jest wynikiem wiedzy, lecz życia. Główne jest nie objaśnianie tekstów, a zrozumienie znaczeń wytwarzanych przez innych.

Należy zaznaczyć, że badania hermeneutyczne łączą się z aspektami *genderowymi*.

Literatura *gender* jest jedną z dyscyplin, która w epoce postmodernizmu zrobiła wspaniałą karierę. Stała się ona wprawdzie interdyscyplinarna. To określenie jest wykorzystywane nie tylko w humanistyce, ale także w takich naukach, jak filozofia, kulturologia, socjologia, antropologia i in.

Gender zajmuje się badaniem różnic płciowych oraz ich funkcji w kulturze i społeczeństwie.

Badania *genderowe* w literaturze zajmują się reinterpretacją pod kątem występowania w dziełach literackich nacechowania płciowego (żeńskiego i męskiego), obecnego, na przykład, w narracji, konstrukcji *ja* mówiącego, postaci itp.[25]

Badania te zapoczątkowała Margaret Mead[26], która twierdziła, że funkcje pełnione przez mężczyznę i kobietę w społeczeństwie nie wynikają z cech biologicznych. Określają je oczekiwania i kultura danego socjum.

Innym badaczem, zajmującym się problematyką *gender,* był Robert J. Stoller. Wprowadził koncepcję *indywidualnej świadomości płciowej*. Stwierdził, że tożsamość psychoseksualna nie jest biologiczna, zostaje nabyta przez charakter kulturowy.

---

[24] Tamże, s. 187.
[25] Tamże, s. 443.
[26] Margaret Mead (1901-1978) - amerykańska badaczka zajmująca się antropologią kulturową. Autorka książki pt. *Płeć i charakter w trzech społecznościach pierwotnych*.

Opisał różnicę między płcią biologiczną i płcią społeczno-kulturową. Do obiegu oficjalnego ten podział wprowadziła Anne Oakley, wydając rozprawę pt. *Sex, gender and society* (1972):

1. Płeć biologiczna (*sex*) – to pewien zespół cech anatomiczno-fizjologicznych pozwalających odróżnić kobiety od mężczyzn, jest ona na ogół uznawana za naturalną.
2. Płeć społeczno-kulturowa (*gender*) – to zbiór atrybutów, wzorów zachowań, wyobrażeń i oczekiwań społecznych, a także norm związanych z płcią biologiczną. Jest ona na ogół uznawana za coś skonstruowanego, lecz jednocześnie ściśle wyznacza funkcje pełnione przez daną jednostkę w społeczeństwie i kulturze, wpływa na jej status i na przysługujące jej prawa[27].

W konsekwencji zaczęto uznawać, że płeć biologiczna jest pierwotna. Stanowi ona podstawę płci społeczno-kulturowej, która jest wtórna. Stwierdzono także, że płeć biologiczna jest dana z góry, zaś płeć społeczno-kulturowa wytwarza się – ma charakter pewnego procesu historycznego i kształtuje się w wyniku określonych interakcji społecznych[28].

Badania *genderowe* oraz kategorię *gender* upowszechniły feministki i wprowadziły do obiegu akademickiego. Zaczęto też rozróżniać badania *genderowe* i badania kobiece. Te pierwsze dotyczą płci społeczno-kulturowej (kobiety i mężczyzny) i jej przejawów w literaturze, kulturze, społeczeństwie itd. Drugie obejmują tematykę wyłącznie kobiecą.

Jak już było powiedziane, *gender studies* obejmują nie tylko tematykę żeńską, ale też męską. Stąd wyłoniły się *badania męskie*, które zajmują się specyfiką męskości i badaniem męskich ról płciowych w przestrzeni społeczno-kulturowej. Za prekursora tych badań uważa się Elizabeth Badinter[29] i Roberta Bly[30]. Współcześnie badania męskie nastawione są między innymi na analizowanie przejawów opresyjności kultury patriarchalnej wobec mężczyzn – obalają one przekonanie o doświadczeniu represji ze strony patriarchalizmu jedynie przez kobiety, zwracając uwagę na negatywny wpływ stereotypów męskości zadomowionych w kulturze i działających destrukcyjnie w procesach tworzenia męskiej tożsamości płciowej[31].

---

[27] Tamże, s.445.
[28] Tamże, s. 446.
[29] Elizabeth Badinter (1944-) - francuska myślicielka, feministka, historyczka i filozofka. Autorka książki pt. *XY tożsamość mężczyzny.*
[30] Robert Bly (1926-) - amerykański poeta, pisarz i przywódca „Ruchu Mężczyzn” na terenie Stanów Zjednoczonych. Autor książki pt. *Żelazny Jan*.
[31] Tamże, s. 452.

Na gruncie badań *genderowych* powstał nowy nurt – *genderowa krytyka literacka*, której zadaniem jest badanie tekstów pod kątem wyeksponowania różnic płciowych:

Największym zainteresowaniem cieszą się tutaj takie problemy, jak narzucanie bądź tłumienie płciowości przez konwencje kulturowe, sposoby określenia płci przez języki i dyskursy, mechanizmy definiowania płci (...). Interesującym wątkiem tych analiz staje się także specyficzne nacechowanie płciowe tekstów literackich – ich „upłciowienie" (...). Istotne w tym wypadku okazują się odpowiedzi na pytania, w jaki sposób autorka/autor przyporządkowani przez społeczeństwo do określonych płci biologicznych, nacechowują płciowo swoje teksty – czy na przykład realizują stereotypy związane z daną płcią, czy też starają się te stereotypy zmienić, jak dokonuje się owa „negocjacja" płciowości autorskiej z potencjalnymi odbiorcami itp.[32]

Wprowadzona do dyskursu humanistycznego kategoria *gender* zajęła ważną rolę dlatego, że (…) *użycie pojęcia „gender" jako kategorii analitycznej przyczyniło się do poszerzenia naszej świadomości o wiedzę dotyczącą rozmaitych atrybutów, zachowań czy ról przypisywanych kobiecie lub mężczyźnie, a ukształtowanych przez kulturę, przez instytucje społeczne, polityczne, normy prawne itp.*[33]

Aspekt *genderowy* pomógł oddzielić płeć biologiczną od płci społeczno-kulturowej, co z kolei pozwoliło zwrócić uwagę na rozmaite formy nierówności i dyskryminacje ze względu na płeć jak żeńską, tak i męską.

[32] Tamże, s. 453.
[33] Tamże, s. 464.

Rozdział II

Kobieta fatalna w kontekście europejskiego wampiryzmu

Jednym ze źródeł, z których zrodziła się kobieta fatalna, jaką znamy dzisiaj, jest wampiryzm. W ciągu ostatnich lat powstało mnóstwo ujęć ilustrujących, kim jest wampir czy kobieta-wamp. Logicznie byłoby zajrzeć do epok wcześniejszych, a nawet do czasów przedchrześcijańskich, aby prześledzić, jak rozwijała się tematyka wampiryczna.

W dawnej religii Słowian, jak też w innych konfesjach zachwanych do dziś, istniała wiara w bóstwa wyższego oraz niższego rzędu, które odgrywały negatywne role. Stwierdzić można, że obok bogów pozytywnych występowały demony, wiara w których była także szeroko rozpowszechniona. Znajdowane w czasie poszukiwań archeologicznych czaszki, przebite żelaznymi gwoździami lub drewnianymi klinami czy szkielety z przebitymi piersiami, prawdopodobnie wskazują na rozpowszechnienie wierzeń w upiory-strzygonie[34]. Z przyjściem nowej religii bóstwa dawnej konfesji zdegradowały do roli istot szatańskich i demonicznych. Już w drugiej połowie XII w. Helmold w swojej *Kronice Słowian,* opisując wierzenia Pomorzan w przededniu zaprowadzenia tam chrystianizmu, mówiąc o tzw. „złym bogu” zwanym „Czernebok”, nazywa go diabłem („Diabol”). Z kolei dość powszechna stała się tzw. *interpretatio christiana*, która nakazywała duchownym chrześcijańskim widzieć w dawnych bóstwach wcielenia sił piekielnych[35]. Słudzy kościelni, aby zwalczyć swych konkurentów, bogów przedchrześcijańskich nazywali wcieleniami szatana. Nic dziwnego, że w XVI-wiecznym wydaniu p.t. *Postępek prawa czartowskiego przeciwko narodowi ludzkiemu* na liście diabłów spotykamy nazwy istot demonicznych. Z przyjściem chrześcijaństwa wierzenia kształtowały się w różny sposób, większość bóstw zanikło. Pogańska wiara w upiory była kontynuowana.

Wierzenia związane z upiorami znane były praktycznie na całym terytorium słowiańskim. Starosłowiański *ąpyr* wziął się od bohatera, pod którym ziemia rozstąpiła się i żywcem go pochłonęła[36]. Na ziemiach lechickich występowały nazwy: upiór, wypiór, wąpierz, wampirz lub strzygoń. Natomiast dawna nazwa na terenie etnicznie polskim brzmiała wąpierz lub wampierz[37]. Na niektórych terenach przyjęto nazwę strzyga albo strzygoń. Pochodzi od łacińskiego *strix, strigis*, to nazwa puszczyka, ptaka grobowego. Łacińską nazwę znajdujemy już

---

[34] B. Baranowski, *W kręgu upiorów i wilkołaków*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1981, s. 10.
[35] Tamże.
[36] M. Janion, *Wampir(…),* dz. cyt., s. 17.
[37] B. Baranowski, *W kręgu upiorów i wilkołaków (…),* dz. cyt., s. 51.

w uchwale w Paderborn z r. 745, skazującej na śmierć przez spalenie takiego, coby zwiedziony przez czarta wierzył wedle zwyczaju pogańskiego, że mężczyzna lub kobieta bywa strzygą (strigam) i ludzi pożera[38].

Upiór prawdopodobnie pochodzi z ruskiego упырь. Aleksander Brückner dowodzi, że słowa *upiór* dawniejsze zabytki polskie nie znają[39]. Dopiero ks. Gengell w swoim dziele *Eversio Atheismi* z roku 1716 wyraźnie wymienia ten wyraz. Obszernie o tym pisał ks. B. Chmielowski w „Nowych Atenach" z r. 1754. Językoznawca także stwierdza, że ruski „upir" znany ze średniowiecza jako imię własne (pop Upir Lichoj przepisał w r. 1047 księgi proroków)[40]. Pierwotną formą był *wąpir*, przedrostek wą- oznacza położenie lub wejście, natomiast –pir, -pyr może znaczyć tyle, co latanie[41]. Wąpirz więc może oznaczać latawiec. Dzisiejsze znaczenie wampirów jako upiorów ssących krew i zawlekających swoje ofiary za sobą do grobu – nie jest pierwotne[42]. Zgodnie z mitologią, upiory to istoty boskie odpowiadające za wiatry.

Bez względu na nazwę postać wampira na ogół miała mniej więcej te same cechy. Choć w pojęciach demonologicznych istniało rozróżnienie na strzygi, wampiry i upiory, są to nawarstwienia tych samych wierzeń. Miejsce narodzin upiora prawdopodobnie nigdy nie uda się ustalić na pewno. Kunstmann wywodzi genezę wampira z mitologii greckiej[43]. Najczęściej wskazywanym miejscem jest Półwysep Bałkański oraz południowa Słowiańszczyzna. Już w Grecji antycznej były znane empuzy[44], w starożytnym Rzymie lamie[45]. Natomiast ludy Środkowego Wschodu mają gule[46]. Collin de Plancy w swym słynnym „Dictionnaire infernal" pod hasłem „wampiry" gromadzi wiadomości o wierzeniach wspólnych Grekom i Turkom[47]. Stąd można wnioskować, że po nałożeniu się jednych wierzeń na drugie powstał wampir, jakiego znamy dzisiaj. Łączy w sobie cechy strzygi, empuzy, lamii oraz przesądy chrześcijańskie.

Problem upiorów był szeroko dyskutowany. Tym zagadnieniem zajmowało się wielu uczonych i teologów, których dzieła znalazły swe miejsca w pseudonaukowej literaturze polskiej XVII i XVIII w. Pisało na ten temat kilku jezuickich pisarzy, jak np. Wojciech Tylkowski, Jerzy

---

38 A. Brückner, *Mitologja Polska*, Instytut Wydawniczy, Warszawa 1924, s. 83.
39 Tamże, s. 84.
40 Tamże, 85.
41 Por.(starosłowiański) pariti – latać.
42 Tamże, s. 86.
43 Cyt. wg: M. Janion, *Wampir(…)*, dz. cyt., s. 17.
44 Demon południa. Ma okrutny wzrok, jedną nogę osia, a drugą ze spiżu, wokół głowy płomień i cały czas szuka okazji do złego. Greccy i rosyjscy wieśniacy zachowali okropne wyobrażenia o tym potworze. J. Collin de Plancy, *Słownik wiedzy tajemnej*, przekł. M. Karpowicz, Polczek, Warszawa-Kraków 1993, s. 62.
45 Lamie - złe duchy, które spotyka się na pustyni. Przybierają postać kobiety ze stopami zakończonymi smoczymi łbami. Nawiedzają cmentarze, odkopują i zjadają zwłoki pozostawiając jedynie kości. Tamże, s. 107.
46 Zjadają ciała ludzkie i piją krew - raczej jak wilkołaki niż jak wampiry, bo nie muszą być martwe, by brać udział w takiej posępnej uczcie. Kiedy odczują niedostatek żywego ciała, idą na cmentarze odgrzebywać świeże trupy. Tamże, s. 76.
47 M. Janion, *Wampir(…)*, dz. cyt. s. 20.

Gengell, Gabriel Rzączyński[48] oraz wyżej wspomniany Benedykt Chmielowski. Franciszek Bohomolec próbował negować istnienie wampirów. Jego brat Jan Chryzostom w swym dziele „Diabeł w swoiey postaci z okazyi i pytania, jeśli są upiory" z 1772 roku, podzielał poglądy swego brata. Włoski arcybiskup Giuseppe Davanzati w swej rozprawie "Dissertazione sopra i vampiri" z 1743 roku też dowodził, że upiory nie istnieją. Jego dzieło zaakceptował papież Benedykt XIV.

Wydano też kilka prac naukowych na temat wampiryzmu. Słynne są książki: benedyktyna dom Augustyna Calmeta *Traité sur les Apparitions des Esprit et sur les vampires ou revenants de Hongrie, de Moravie etc.* (Paryż 1746), która okazała się prawdziwym bestsellerem, czy *Remarques sur le Vampirisme de Silesie de l'An 1755* (1755) Gerarda van Swietena, nadwornego lekarza cesarzowej Austrii, Marii Teresy[49]. Parę wydań na ten temat okazało się też w wieku XIX.

Zagadnienie upiorów zajmowało wielu pisarzy. Od początku XIX wieku wampiryzm stał się jednym z czołowych tematów romantyzmu. Nie wykazywały wampiry okrucieństwa czy złośliwości względem ludzi, którzy im nic nie zawinili, jak postacie z wierzeń ludowych. Były to duchy porzuconych lub skrzywdzonych kochanków, kochanek, rywali. Były to upiory-mściciele słusznej sprawy.

Narzeczona z Koryntu Johanna Wolfganga Goethego została napisana w 1797 roku. Jest to pierwsze opracowanie tematu wampirycznego. Goethe fabułę zaczerpnął z greckiej opowieści Flegona z Tralles z II wieku[50]. W tym samym roku została wydana *Christabel* Samuela Taylora Coleridge'a. Epoka wiktoriańska była przesiąknięta wszelkiego rodzaju horrorem, a przede wszystkim wampiryzmem. Powstało mnóstwo utworów o tej tematyce. Do najbardziej udanych zalicza się utwór Johna Williama Polidori *Wampir* 1819 (autorstwo przypisywano Byronowi), także Teofila Gautiera *la Morts Amoureuse* 1836, Thomasa Prescotta Presta *Varney wampir* 1847, Josepha Sheridana Le Fanu *Carmilla* 1872, oraz Brama Stokera *Dracula* 1897.

Polski wkład do opisu postaci upiora był nieduży. Potocki pisze wiersz p.t. *Strzyga*, w którym chłopi proszą pana, aby nie kazał chować przy kościele domniemanego wampira, aż mu wprzód nie utną głowę.

Mickiewicz jak najlepiej wykorzystał ten motyw w *Dziadach*. Konrad jest postacią dwoistą. Zgodnie z wierzeniami wampir posiada dwie dusze albo dwa serca. W utworze czytamy, że Gustaw przebija się sztyletem, ale nadal żyje.

---

[48] B. Baranowski, , *W kręgu upiorów i wilkołaków(…)*, dz. cyt., s. 52.

[49] A. Gemra, *Od gotycyzmu do horroru. Wilkołak, wampir i monstrum Frankensteina*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2008, s. 72.

[50] M. Janion, *Wampir (…)*, dz. cyt. s. 14.

Popularny jest wątek wampirów-mścicieli, którzy walczą z wrogiem „choćby mimo Boga". Leon Karpiński napisał wiersz-pieśń *Zgasły dla nas nadziei promienie*, która była śpiewana przez powstańców 1863 roku. Jeden z wersów – „Stańmy jako upiorów gromada" – często służył za tytuł. Motyw powstańców-upiorów wykorzystał Walery Przyborowski w powieści *Upiory* z 1902 r. oraz Maria Grossek-Korycka w poemacie *Polonez widm* (1919).

Narcyza Żmichowska wydała w 1846 roku powieść p.t. *Poganka*, w której główny bohater zakochuje się w tajemniczej kobiecie. Ona niewątpliwie jest przyczyną jego śmierci.

Warto też przypomnieć dzieło Wincentego Koraba - Brzozowskiego *Wśród gwiazd*, gdzie pojawia się motyw wampiryczny. Wątek ten podjął Kazimierz Przerwa-Tetmajer w wierszu *Kwiat symboliczny* oraz Władysław Reymont w *Wampirze* z 1911 roku, o którym będzie mowa w rozdziale III.

Kobiety fatalne w literaturze i mitologii istniały niemal od zawsze. Aby udowodnić, że okrutna kobiecość występowała od starożytności klasycznej, należy przypomnieć o harpiach, syrenach, sfinksach, czy też legendę o Lilith. Nie da się ominąć Ewy, w tradycji chrześcijańskiej jest ona pierwszą kobietą fatalną. Nie można zapomnieć o Salome i Dalili.

Takie orszaki kobiet fatalnych odnajdujemy w literaturze wszelkich czasów; liczba ich rośnie oczywiście w okresach, które cechuje inspiracja o niezdrowym charakterze[51].

Mit o femme fatale jest rozpowszechniony na całym świecie. Występuje w większości znanych kultur. Treść mitu jest nieskomplikowana – w roli ofiary okrutnej kobiecości występuje niszczony mężczyzna. Taka konstrukcja postaci kobiety jest odzwierciedleniem męskich lęków, a szczególnie lęku przed kastracją.

Femme fatale jest symbolem tych niebezpieczeństw, jakie powstają po sprzeciwie wobec patriarchatu. Kobiety sięgające po atrybuty zarezerwowane dla mężczyzn stanowią szczególne zagrożenie. Płeć piękna reprezentuje siłę natury, której mężczyzna nie jest w stanie okiełznać. Dlatego ród żeński staje się przeciwnikiem bardzo niebezpiecznym. W taki sposób rodzi się lęk przed kobietą jako źródłem nieobliczalności, nieokiełznaności. Mit femme fatale jest wyjątkowo trwały. Można w nim dopatrywać się źródeł wszelakich męskich niepokojów względem kobiet. Dystynkcja podobna tkwi u podstaw „antropologii", która agresywność mężczyzny uznaje za naturalną, normalną, nawet użyteczną, agresywność kobiety zaś – za cechę potworną, nie do przyjęcia[52]. Właśnie „inność" kobiety budziła nienawiść i lęk. Strach przed kobietą jako wrogiem przenika całe dzieje Europy, zwłaszcza chrześcijańskiej[53]. Przeróżne klęski, śmierć,

[51] M. Praz, *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, przeł. K. Żaboklicki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Firenze 1968, s. 168.
[52] M. Janion, *Kobiety i duch inności*, Wydawnictwo Sic, Warszawa 1996, s. 37.
[53] Cyt. za M. Janion, tamże.

epidemie były najczęściej przedstawiane alegorycznie jako kobiety. W większości bajek zło miało ród żeński, wspomnijmy Babę-Jagę, wiedźmy, czarownice, leśne i wodne duchy.

Według niektórych badaczy, kobieta fatalna jest projekcją, która pozwala usprawiedliwić się za ciemne pragnienia.

Od średniowiecza do romantyzmu płeć piękna jest zniewolona. Mężczyzna dzierży nad nią wszelką władzę. Pełni wciąż te same funkcje, które były jej nadane tysiące lat temu. Nie występuje jako pełnoprawna bohaterka utworów. Kobiety stanowiły mniejszość, były traktowane jako dodatek do głównych bohaterów. W XIX w. twórczość literacka, jak i inne sfery, była prawie wyłącznie udziałem mężczyzn, większość opisów kobiet, jakie znamy, wyszła spod męskiego pióra[54].

W epoce romantyzmu sytuacja zaczyna się zmieniać. W pierwszym okresie romantyzmu, tj. do około połowy XIX w., występuje w literaturze wiele kobiet fatalnych, lecz nie istnieje typ kobiety fatalnej, dający się porównać z typem bohatera byronowskiego[55].

Zwykło się uważać, że kobieta fatalna, jaką znamy dziś, powstała z romantyzmem. Ujmując rzecz schematycznie można by powiedzieć, że zaczyna się od Matyldy Lewisa, która rozwijała się, z jednej strony, w Velledę (Chateaubriand) i w Salambo (Flaubert), a z drugiej – w Carmen (Mérimée), Cecylię (Sue), Conchitę (Pierre Louis)…[56].

Zainteresowanie się wampiryzmem, a tym samym femme fatale, zainicjowano jeszcze w XVIII wieku, kiedy zaczęły się pojawiać akademickie prace, o których szeroko dyskutowano na uniwersytetach w Niemczech. To z kolei przyciągnęło uwagę poetów i literatów. Nic dziwnego, że jedno z pierwszych dzieł o wampirzycy, a zarazem kobiecie fatalnej jest niemieckiego autorstwa. *Narzeczona z Koryntu* Johanna Wolfganga Goethe. Jak już było wspomniane, autor zaczerpnął ideę od Flegona z Tralles.

Utwór ten opowiada historię pewnego młodzieńca, który przybył po narzeczoną od wielu lat obiecaną mu przez jej rodziców. Dziewczyna przychodzi do niego tejże nocy. Mówi, że jej matka nie dotrzymała obietnicy i przeznaczyła ją na służbę chrześcijańskiemu Bogu. Młodzieniec z Aten został wierny starej religii, jak i wampirzyca, natomiast jej rodzicielka przyjęła nową konfesję:

Mego losu przechyliły szalę
Drogiej matki chore urojenia.
Gdyż śluby jej ponure

[54] A. Rossa-Trejten, *Od społecznej degradacji do początków emancypacji. Wizerunek „gorszej" w wybranych tekstach literatury polskiej XIX w., [w:] „Gorsza" kobieta. Dyskursy inności, samotności, szaleństwa*, pod red. D. Adamowicz, Y. Anisimovets, O. Taranek, Wrocław 2008, s. 139.
[55] M. Praz, *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, dz. cyt., s. 170.
[56] Tamże.

Chcą młodość i naturę
W sługi nieba przemocą zamieniać[57].

Ballada Goethego obrazuje w istocie starcie dwóch kultur i dwóch moralności[58]. Dziewczyna i młodzieniec reprezentują świat pogański, zmysłowość i naturę poskromioną przez chrześcijaństwo. Natomiast matka wyznaje chrześcijanizm, dla którego wartości duchowe są wyższe niż cielesne. Córka buntuje się przeciwko matczynej religii i powraca zza grobu. Bohaterka jako nieboszczyk może powracać, ponieważ została pochowana zgodnie z chrześcijańskim zwyczajem, nie wypełniając właściwych pogańskich rytuałów.

W swoim nieszczęściu dziewczyna wini wyłącznie matkę. Córka już nigdy nie spełni się jako żona i nie urodzi. Rodzicielka, nie licząc się ze zdaniem córki, odebrała jej szansę do kobiecego szczęścia po zamążpójściu. Wampirzyca buntuje się przeciwko losowi, który został jej narzucony. W balladzie Goethego (…) chrześcijańskie „chore urojenia" matki chcą pogrzebać „młodość i naturę[59].

Narzeczona przychodzi nie tylko po to, aby zaspokoić swoją żądzę względem młodzieńca. Powraca, żeby zabrać go do grobu. Widać tu inspirację powstałymi w średniowieczu wyobrażeniami na temat sukkubów, żeńskich demonów, które uwodziły śpiących mężczyzn, powszechnymi w czasach Goethego relacjami o wampirach; swoją rolę odegrały także pewne wątki, znane poecie z pieśni ludowych czy z literatury, przede wszystkim zaś ze sławnej wówczas Lenory i – być może – z utworu Ossenfeldera[60].

Oddanie się namiętności przynosi śmierć kochankowi, „w ten sposób wampirzyca upodabnia go do siebie"[61]. Zdaniem Anny Gemry, bohater w taki sposób podwójnie przechodzi przez bramę śmierci, ponieważ rozkosz jest spokrewniona z umieraniem. Potem następuje śmierć fizyczna.

Bohater przekracza jedno z najważniejszych tabu w społeczeństwie. Popełniony stosunek nekrofilski jest nie do zniesienia. Młodzieniec umiera dlatego, że był naznaczony śmiercią przez upiorzycę.

Przed współżyciem zakochani wymieniają się podarunkami, które mogą symbolizować prezenty zaręczynowe lub weselne. Dziewczyna daje mu swój łańcuch złoty, młodzieniec chce wręczyć jej srebrny puchar. Wampirzyca prosi natomiast o pukiel włosów, który oddaje narzeczonego w jej władanie:

---

[57] J. W. Goethe, *Narzeczona z Koryntu*, [w:] M. Janion, *Wampir. Biografia symboliczna*, dz. cyt. s. 238.
[58] Tamże, s. 14.
[59] Tamże, s. 14.
[60] A. Gemra, *Od gotycyzmu do horroru* (…), dz. cyt., s. 106.
[61] Tamże, s. 107.

Wymieniają wierności oznaki:
Dziewczę łańcuch zawiesza mu złoty,
On jej czarę pragnie wręczyć z Attyki
W srebrze kutą, cudownej roboty.
„Dzięki ci za tę czarę,
Lecz najpiękniejszym darem
Będzie dla mnie lok twych włosów złotych"[62].

Narzeczona posiada wyraźne cechy femme fatale. Rozkochuje w sobie młodzieńca do takiego stopnia, że ten prosi ją o pieszczoty:

Jej miłości domaga się z żarem;
Biada sercu młodego, o biada!
Wciąż się wzdraga dziewczyna,
Chłopiec błaga, zaklina,
W końcu z łkaniem na łoże upada[63].

Strategia uwodzenia doprowadzona do perfekcji: ofiara sama domaga się swojej zguby[64]. Wampirzyca nie odczuwa żadnych emocji, odwołuje się wyłącznie do miłości fizycznej. Cielesność dominuje nad uczuciami, upiorna piękność uwodzi narzeczonego. Trafia on w pajęczynę, przyszykowaną przez demonicę.

Ukochany jest w stanie rozpalić jej krew swoimi pieszczotami, ale serce zostaje martwe:

Jedno czucie tych dwoje złączyło.
Jego miłości siła
Martwą jej krew zbudziła,
Ale serce w jej piersi nie biło.

Jak się okazuje, narzeczona nie posiada żadnych uczuć i dowodem tego jest serce, które nie tętni. Siedlisko uczuć nie odpowiada na pocałunki i uściski. Wyrachowana wampirzyca pozorną miłością osiąga swoje, młodzieniec zostaje całkowicie przez nią zawłaszczony. W tym momencie obraz dziewczyny z utworu Goethego jest bliski wizerunkowi greckiej Lamii, pięknej,

---

[62] J. W. Goethe, *Narzeczona z Koryntu*, dz. cyt. s. 239.
[63] Tamże, s. 240.
[64] A. Gemra, *Od gotycyzmu do horroru* (…), dz. cyt., s. 108.

uwodzicielskiej i kuszącej tych, którzy dadzą się zwieść pozorom[65]. Udając uległość zniewala młodzieńca i prowadzi go do destrukcji.

Goethe jeden z pierwszych wprowadza kobiecy erotyzm jako ekspansywny i zagrażający męskiej dominacji. Mężczyzna tu staje się ofiarą. Taki wizerunek bohaterki będzie pojawiać się coraz częściej w sztuce.

Nie biorąc pod uwagę demoniczności dziewczyny, możemy jej współczuć, ponieważ narzeczona rozpacza nad straconym życiem. Tylko po śmierci może wyrazić sprzeciw, a nawet bunt przeciwko matczynej decyzji względem córki. Za życia tego zrobić nie mogła dlatego, że tradycja nakłada posłuszeństwo rodzicom i spełnienie wszystkich poleceń. Będąc martwą, nie należąc do świata żywych, dziewczyna może już nie przestrzegać reguły.

Negatywne usposobienie wampirzycy do nowej religii może być dostrzegane w jej niechęci spożywać razem z narzeczonym chleb:

Ale chleba pszennego
Pomimo próśb miłego
Ani kęsa z nim nawet nie łamie[66].

Nie chce jeść pszennego chleba, który symbolizuje Chleb Eucharystyczny.

Chociaż to matka jest winna w nieszczęściu córki, właśnie ją prosi bohaterka, aby urządziła pogrzeb według dawnego obyczaju i spaliła jej ciało razem z ciałem narzeczonego.

Stosunek czytelnika do dziewczyny może być ambiwalentny, ponieważ budzi ona kontrowersyjne uczucia. Z jednej strony, przeraża swym zmysłowym zachowaniem, świadomością siły erotycznej, odbieganiem od przyjętych standardów zachowania kobiet w społeczeństwie europejskim. Z drugiej, wywołuje litość jako osoba skrzywdzona, niespełniona w miłości i życiu.

Jednym z pierwszych, kto w Rosji poruszył demoniczną tematykę wampiryczną w swym opowiadaniu *Rodzina wilkołaka,* był Aleksy K. Tołstoj. Utwór ten napisał w języku francuskim, czerpiąc pomysł ze zbioru Mérimé'ego.

Akcja toczy się w serbskiej wsi, dokąd przyjeżdża markiz d'Urfé. Gości u pewnej rodziny, która jest ogarnięta niepokojem. Bohater dowiaduje się, że przyczyną jest ojciec rodu imieniem Gorcza. Familia przeczuwa, że dziadek, który razem z innymi poszedł „zapolować na pogańskiego psa Alibeka"[67], tureckiego rozbójnika, może zostać wampirem. Przestrzega, że gdyby wrócił później niż po upływie dziesięciu dni, nie powinni wpuszczać go do domu i

[65] Tamże
[66] J. W. Goethe, *Narzeczona z Koryntu*, dz. cyt. s. 239.
[67] A. K. Tołstoj, *Rodzina wilkołaka*, [w:] M. Janion, *Wampir. Biografia symboliczna*, dz. cyt. s. 269.

zapomnieć, że był ich ojcem. Narrator Tołstoja przypomina zresztą, że „kiedy Serbowie podejrzewają, że ktoś jest wampirem, nie nazywają go po imieniu ani też nie wspominają bezpośrednio o nim", w ten sposób oddalając go od bliskich i likwidując nawet „cień wspomnienia"[68].

Głowa rodziny powraca jako wilkołak. Narrator tak wyjaśnia dane pojęcie:

> *W tym miejscu należy się wam, łaskawe panie, wyjaśnienie, że wilkołaki, jak nazywają u ludów słowiańskich wampiry, to według wyobrażeń tubylców nic innego jak nieboszczycy, którzy wychodzą z grobów, aby wysysać krew z żyjących. Mają analogiczne przyzwyczajenia, co i wszystkie pozostałe wampiry, lecz pewna cecha szczególna czyni je jeszcze bardziej niebezpiecznymi, wilkołaki, łaskawe panie, wysysają przeważnie krew najbliższych swych krewnych i najwierniejszych swych przyjaciół, a ci zaś, kiedy umrą, również przemieniają się w wampiry, toteż, według relacji naocznych świadków, w Bośni i Hercegowinie istniały całe wsie, których ludność przemieniała się w wilkołaki*[69].

Najstarszy syn jako pierwszy podejrzewa, że ojciec stał się upiorem. Pies zaczyna wyć na widok Gorczy. Jerzy stwierdza, że odczuwa trupią woń. Podejrzenia nasilają się, gdy starzec nie zgadza się odmówić modlitwę przy jedzeniu. Starszy syn miał rację, ojciec okazał się wampirem. Jego pierwszą ofiarą został wnuk.

Narrator żywi głębsze uczucia do pięknej dziewczyny z wilkołaczej rodziny, przypomina mu ona księżną de Gramont, w której był nieprzytomnie zakochany, gdy wyjeżdżał z Francji z misją do hospodara mołdawskiego[70]. Markiz jednak musi opuścić wieś, a kiedy do niej wraca po upłynięciu pół roku, okazuje się, że wszyscy mieszkańcy wsi stali się wampirami:

> *(…) pochowano go* [Gorczę] *z kołem w sercu! Ale zdołał przedtem synowi Jerzego krew wyssać. Chłopiec wrócił nocą, płakał pod drzwiami, że mu zimno i że chce do domu. Matka głupia, choć go przecie sama pochowała, użaliła się, nie miała sił wygnać chłopca na cmentarz – i wpuściła go. Wtenczas rzucił się na nią i całą krew jej wyssał. Kiedy ją też pochowali – wróciła i wyssała krew młodszemu chłopcu, potem – mężowi, a potem – szwagrowi. Wszystkich ten sam koniec spotkał*[71].

Zdenka też okazuje się wampirem. Bohatera dziwi jej zmysłowe zachowanie:

---

[68] M. Janion, *Wampir. Biografia symboliczna* (…), dz. cyt., s. 125.
[69] A. K. Tołstoj, *Rodzina wilkołaka*, dz. cyt. s. 269-270.
[70] M. Janion, *Wampir. Biografia symboliczna*, dz. cyt. s. 126.
[71] A. K. Tołstoj, *Rodzina wilkołaka*, dz. cyt. s. 282.

Ja zaś tymczasem stopniowo spostrzegałem coraz wyraźniej ogromną zmianę, jaka się w niej dokonała. Jej dawna powściągliwość ustąpiła miejsca jakiejś dziwnej rozwiązłości. W jej spojrzeniu, ongiś takim nieśmiałym, pojawiło się coś zuchwałego. Po jej zachowaniu wobec mnie ze zdumieniem pojąłem, jak mało pozostało w niej tej skromności, którą się dawniej tak wyróżniała[72].

Markiz d'Urfé dziwi się, czy dziewczyna go nie okłamywała przed sześcioma miesiącami. Wydawała się wtedy „czystą i niewinną dziewczyną"[73], teraz zdawała się być mistrzynią uwodzenia. Domaga się jego krwi i życia, które niegdyś ofiarował jej w miłosnym uniesieniu. Markiz odczuwa ambiwalentne uczucia. Z jednej strony, pożąda Zdenki, z drugiej, boi się.

Gdy d'Urfé pyta, gdzie się podziały obrazki, które nosiła na szyi, z rozdrażnieniem odpowiada, że zgubiła. Przestała też nosić emaliowany krzyżyk, który otrzymała od markiza w prezencie. Wreszcie, gdy usiłuje objąć Zdenkę, krzyżyk, który otrzymał w prezencie od księżny de Gramont, wbija się mu w pierś. Wtedy zaczyna rozumieć całą straszliwą sytuację. Zdaniem większości badaczy, symbole religijne zaliczają się do akcesoriów przeciwwampirycznych i mogą ocalić życie. W końcu udaje mu się uciec od wampirzycy i jej upiornej rodziny.

Ernst Theodor Amadeus Hoffmann doszukał się demonizmu w błogosławionym stanie kobiecym, tj. ciąży. W 1821 r. wydał zbiór p. t. *Serafiońscy bracia*, w którym umieścił opowiadanie *Wampiryzm*.

Hrabia Hipolit po śmierci ojca wchodzi we władanie zamkiem. Po pewnym czasie przybywa baronowa, daleka krewna, o której jego ojciec odzywał się wyłącznie negatywnie i przestrzegał, aby syn nic z nią wspólnego nie miał. Kobieta wydaje się Hipolitowi nieprzyjemna. Towarzyszy jej piękna Aurelia, w której hrabia zakochuje się od pierwszego wejrzenia.

Baronowa przypomina prawdziwego wampira – jej twarz jest trupio-blada, ręce są lodowate jak u nieboszczyka. Podobna do żywego trupa:

(…) schwycił rękę baronowej, ale nagle poczuł, że (…) chłód przeleciał po żyłach. Ręka baronowej konwulsyjnie ścisnęła jego palce, wprawdzie ręka nieboszczyka (…) wtem spojrzała na niego nieruchomą, martwą twarzą, która zdawała się być bardziej potworna kontrastując z jej pstrym strojem[74].

---

[72] Tamże, s. 284.
[73] Tamże.
[74] Эрнст Теодор Амадей Гофман, *Серапионовы братья*, Navia Morionum, Минск 1994, c. 510, tłum. własne autorki.

Hipolit proponuje kobietom pogościć w jego domu i po pewnym czasie poprosił Aurelię wyjść za niego za mąż. Dziewczyna z matką zamieszkują w zamku na stałe. Hrabia dowiaduje się od służących, że baronowa nocami przechadza się po parku. Podczas jednego z takich spacerów kobieta umiera.

Postanowiono ze ślubem nie zwlekać. Nie za długo Aurelia zachodzi w ciążę i zaczyna zachowywać się dziwnie. Zdawało się, że raptem ogarnia ją strach i wtedy chwytała Hipolita w ramiona krzycząc: „Nie, nie, nigdy"[75] – jakby chcąc go zasłonić od czegoś. Jak się okazało, baronowa nie chciała, aby Aurelia wychodziła za mąż za hrabiego. Bohaterka boi się, że jej matka może powrócić zza grobu.

Z rozwojem ciąży staje się coraz bardziej dziwna. Ciągle jest strwożona i zmieszana. Czuły mąż zaprasza lekarza, który stwierdza, że hrabina jest w odmiennym stanie. Zaczął opowiadać historie o nadzwyczajnych zachciankach kobiet brzemiennych, co niezmiernie ją ciekawiło.

Zachowanie Aurelii staje się niepokojące, ponieważ zaczyna odczuwać wstręt do wszelkiego jedzenia. Przez kilka miesięcy praktycznie nic nie je. Wszyscy zaczynają trwożyć się, jakim sposobem utrzymuje się przy życiu. Stary sługa opowiada Hipolitowi, że hrabina każdej nocy opuszcza zamek i wraca o świcie. Hrabia postanawia prześledzić żonę. Widzi, że ona udaje się na cmentarz, gdzie dołącza do innych kobiet. Jadły ludzkie zwłoki i Aurelia była wśród nich. Bohater postanowił zdemaskować hrabinę, gdy usiedli do obiadu i bohaterka odmówiła jedzenia, Hipolit zaczął oskarżać swoją żonę:

> - *Wyrzutku piekieł! Ja wiem, dlaczego ty nie jesz ludzkiego jedzenia! Potrzebujesz mięso wyryte z grobów, przeklęta kobieto!*
>
> *Zaledwie hrabia wypowiedział te słowa, jak Aurelia wydając straszliwy okrzyk rzuciła się na niego i jak wściekła hiena ugryzła go w pierś. Hipolit zrzucił z siebie szalejącą, która po kilku minutach umarła w straszliwych konwulsjach.*
>
> *Hrabia oszalał*[76].

Tak się skończyła historia miłości.

Hoffmann próbował w taki sposób wyjaśnić dziwne zachcianki ciężarnych kobiet. Nie jest to idylliczny wizerunek kobiety, która ma urodzić dziecko i dać mężowi spadkobiercę. To niebezpieczny potwór, który dziedziczy po matce wampiryzm zmieszany z kanibalizmem.

[75] Tamże, s. 511.
[76] Tamże, s. 515-516.

Kanibalizm kobiety w ciąży przypisuje ją do fatalnego dziedzictwa natury, w której pożeranie nie zna kulturowych granic[77].

Dracula Brama Stokera w swym czasie narobił wiele hałasu. Powieść ta w zasadzie jest jednym z pierwszych utworów, w których są pokazane początki kobiecej emancypacji. Bohaterki - u schyłku wieku są kreowane jako nowoczesne kobiety.

Lucy Wenstenra nie będąc mężatką ma na swym koncie pocałunek z mężczyzną, który nie został jej mężem. Natomiast jej pytanie o potrójnym zamążpójściu brzmi jak herezja:

Dlaczego dziewczynie nie jest pozwolono wyjść za mąż za trzech mężczyzn albo za tylu, ilu chciałoby się z nią ożenić[78].

Mina z kolei marzy, aby mężczyzna i kobieta mogli się nawzajem oglądać podczas snu. W kulturze europejskiej te dwie propozycje są nie do pomyślenia. Jest to sprzeczne z obyczajami chrześcijańskimi i ogólnomoralnymi starego kontynentu epoki wiktoriańskiej. Kobiety właściwie marzą, aby władza mężczyzn znacznie się zmniejszyła. Takie przedstawicielki płci pięknej, które, jak Lucy i Mina, zaczynają już, mniej lub bardziej, świadomie, dostrzegać ograniczenia, jakie wynikają z narzuconych czy też przypisanych niewiastom funkcji w społeczeństwie, w oczach mężczyzn stanowiły zagrożenie dla patriarchalnej kultury i norm obyczajowych[79].

Po związku z wampirem bohaterki stają się bardziej dziwne i zmysłowe. Lucy zaczyna lunatykować, Mina tkwi w transie, kiedy do niej przychodzi wampir. Dracula działa na kobiety – naturalne lunatyczki[80]. Właśnie nocą hrabia dokonuje swych napadów na kobiety. Podczas okresu lunarnego wampir ma łatwy dostęp do swych ofiar. Na jego drodze nie występują żadne przeszkody przed zwampiryzowaniem bohaterek.

Proces wampiryzacji jest powolny. Dracula przychodzi kilka razy, żeby wyssać krew Lucy. Po atakach dziewczyna czuje się coraz gorzej. Skarży się na trudności w oddychaniu i koszmarne sny:

---

[77] M. Janion, *Wampir. Biografia symboliczna*, dz. cyt. s. 232.
[78] B. Stoker, *Dracula*, Oxford University Press, Oxford 1996, s. 59, tłum. własne autorki. Wszystkie cytaty, jeżeli nie zaznaczono inaczej, pochodzą z tego wydania.
[79] A. Gemra, *Od gotycyzmu do horroru (…)*, dz. cyt.,s. 177.
[80] M. Janion, *Wampir. Biografia symboliczna*, dz. cyt., s. 136.

Jeszcze jedna koszmarna noc. (...) Znowu złe sny. (...) Dzisiaj rano byłam okropnie słaba. Teraz mam strasznie bladą twarz, boli mi gardło. Chyba jest coś nie w porządku z moimi płucami, ponieważ nie mogę zaczerpnąć dostatecznie powietrza[81].

Pani Wenstenra przechodzi metamorfozę, tracąc zachowanie charakterystyczne dla kobiety wiktoriańskiej. Staje się bardziej zmysłowa, tuż przed śmiercią nawet szokuje mężczyzn.

Gdy – ugryziona [Lucy] przez wampira – zaczęła czuć się słabo i jednocześnie wymknęła się spod kontroli seksualnej otaczających ją mężczyzn, świadomy rzeczy Van Helsing zarządza transfuzję krwi[82]. Arthur, narzeczony Lucy, jako pierwszy otrzymuje prawo oddania swej krwi. Ma pełne prawo uważać, że uczynił ją swoją żoną. Po śmierci Lucy Van Helsing zwraca jednak uwagę na fakt, iż miała ona w sobie krew kilku mężczyzn; zatem mimo, iż oficjalnie umarła jako dziewicza narzeczona, w wymiarze duchowym jest połączona wiecznym węzłem z kilkoma mężami, jest żoną poliandryczną[83].

Po śmierci Lucy staje się zmysłowym wampirem. Jej piękno powraca i wygląda jakoby wciąż żyła. Doktor Seward tak to notuje w swoim dzienniku:

Wspaniałość Lucy powróciła po jej śmierci, minione godziny zamiast uwidocznienia śladów rozkładu przywróciły piękno życia (...) nie mogłem uwierzyć, że patrzę na nieboszczyka[84].

W grobowcu bohaterowie widzą Lucy, ale jest ona zmieniona. Jej delikatność „zmieniła się na niewzruszoność, bezserdeczne okrucieństwo", niewinność „zamieniła się w lubieżność". Oczy panny Wenstenra nie były tymi oczyma, w które niegdyś zaglądali bohaterowie. To już były oczy „nieczyste i pełne piekielnego ognia". Jej wzrok promieniował „straszliwym światłem", natomiast twarz „wieńczył zmysłowy uśmiech". „Coś diabolicznego było w jej głosie" (s. 211). To nie aseksualna żona i matka, reprezentantka „domowej, idyllicznej […] poczciwości, kobieta „apollińska", podążająca drogą cnoty, lecz syrena-kusicielka, żona wielu mężów, usiłująca zwabić mężczyzn i przywieść ich na zatracenie: kobieta „dionizyjska", poszukująca uciech, demon, którego prawdziwą naturę widać w obliczu krzyża[85].

---

[81] B. Stoker, *Dracula*, dz. cyt., s. 109.
[82] M. Janion, *Wampir. Biografia symboliczna*, dz. cyt., s. 38.
[83] A. Gemra, *Od gotycyzmu do horroru (…),* dz. cyt.,s. 177.
[84] B. Stoker, *Dracula*, dz. cyt., s. 164.
[85] A. Gemra, *Od gotycyzmu do horroru (…),* dz. cyt.,s. 179.

Ciało panny Wenstenra zaczyna żyć po śmierci i to w sposób lubieżny. „Wyuzdana rozwiązłość Lucy”, tak, „słodkiej Lucy!”, gdy już stała się wampirem, budzi jednoznaczny wstręt w promieniujących cudną czystą młodością mężczyznach[86].

Mężczyźni nie mogą pozwolić kobiecie na wyuzdanie seksualne, więc trzeba to w niej zniszczyć. Ponieważ Lucy jest już martwa i nie sposób na nią oddziaływać, jedyną receptą na ratowanie duszy nieszczęśnicy jest zabicie jej jako wampira. Stoker przedstawia to w niesamowicie drastyczny sposób. Narzeczony dziewczyny jest tym, który wbija pal w serce nieboszczyka. Po defloracji zwłok bohaterowie odczuwają dumę z powodu wykonanego obowiązku.

Minie powodzi się lepiej, nie zostaje ona zwampiryzowana do końca, ale musi nosić na swym czole stygmat świadczący o nieczystości. Sama zresztą wygłasza te słowa, kiedy po wypiciu krwi Draculy rozumie, że przekroczyła tabu.

Wilhelmina zostaje uwikłana w brudny wampiryzm. W powieści Stokera femme fatale jako kobieta zmysłowa stanowi przeciwieństwo ideału anioła[87]. Mina przestaje przypominać miłą dziewczynkę, staje się bliska zmysłowej Lucy i wampirzycom z zamku Draculy.

Po konsumpcji krwi hrabiego pani Harker staje się mu duchowo bliska. Może z dokładnością powiedzieć, co hrabia widzi i słyszy. Okazuje się, że im bliżej zamku, tym szybciej zachodzi metamorfoza. Ciągle przebywa w transie i śpi dłużej niż zawsze, przestaje jeść. W końcu nie może przekroczyć kręgu hostii. Przechodzi do sfery lunarnej, jak to się stało z Lucy.

W końcu, chociaż z trudem, udaje się uratować Minę. Po unicestwieniu Draculy haniebny stygmat znika z czoła bohaterki.

Trzy wampirzyce, które fragmentarycznie ukazane w powieści, są typowymi kobietami fatalnymi. Charakteryzuje je zmysłowość i okrucieństwo, budzą zgrozę i pożądanie. Są to feminy, które przejmują stronę aktywną w stosunku płciowym. W wieku XIX było to wynaturzeniem. Jonathan w notatkach z czasów pobytu na zamku Draculi najpierw przyznaje się do tego, co odczuł na widok trzech pięknych wampirzyc:

Coś w nich krępowało mnie, pragnąłem ich i jednocześnie odczuwałem nieubłagany strach. W sercu czułem niegodziwą, palącą chęć, aby one pocałowały mnie tymi

[86] M. Janion, *Wampir. Biografia symboliczna*, dz. cyt., s. 210.
[87] Tamże, s. 212.

czerwonymi ustami. Nie jest dobrze notować to, gdyby pewnego dnia Mina to przeczytała i obraziła się; ale to jest prawda[88].

Boi się swych uczuć, także lęka się, że Wilhelmina dowie się o jego skrytych pragnieniach. Profesor Van Helsing również odczuwa popęd, gdy widzi wampirzyce w zamku Draculy. Notuje w swym dzienniku, że kiedy je zobaczył leżące w trumnach, ujrzał je „pełne życia i zmysłowego piękna". Zaczął zapadać w sen z „otwartymi oczyma", tylko głos drogiej Madam Miny przywrócił go do zmysłów. Spoglądał na kobiety stwierdzając, że „były one śliczne, promieniowały pięknem, nadzwyczajnie zmysłowe". Ten widok wywołał w nim męski instynkt, który powodował potrzebę kochania i chronienia wampirzyc jako słabych kobiet. Nie chodzi tu jednak o miłość platoniczną, lecz cielesną, bo wampirzyce są rozpustne, leżąc w grobach, rzucają mężczyznom – tak twierdzi Van Helsing – miłosne spojrzenia i nadstawiają do pocałunków zmysłowe usta: „a człowiek jest słaby"[89].

Powieściowe kobiety, które stały się upiorami, atakują przeważnie dzieci. Zamiast opieki, którą kobieta je ogarnia, dają im śmierć. Hrabia przynosi swoim kochankom na pożarcie dziecko porwane od wieśniaczki. Lucy po zwampiryzowaniu się zaczyna polować na dzieci:

Jak bezduszny potwór nieostrożnie rzuciła dziecko na ziemię, które przed tym kurczowo przyciskała do piersi, rycząc nad nim jak pies, który ryczy nad kością. Dziecko krzyknęło i leżało jęcząc[90].

Ten gest utożsamiany z matczyną czułością jest tu wypaczony. Wampirzyca nie karmi dziecko, ale karmi się nim. Macierzyński gest został zamieniony w akt bestialstwa; zanegowaniu uległy podstawowe wartości nie tylko ludzkiego świata, ale w ogóle Natury[91]. Zmysłowość kobieca wyklucza macierzyństwo.

Zabijając wampirzyce, ratując Minę, mężczyźni przywracają naturalny porządek bytu, gdzie zawsze mieli władzę.

Drugą falą demonizacji kobiet był modernizm. Schyłek wieków był objęty kryzysem światopoglądowym i religijnym. Wszystkie ideały pozytywistyczne zostały podważone. Artyści zwracają się w stronę romantyzmu i przyjmują te dogmaty, w które wierzyli romantycy. Nastroje

[88] S. 37.
[89] A. Gemra, *Od gotycyzmu do horroru (…)*, dz. cyt.,s. 181.
[90] B. Stoker, *Dracula*, dz. cyt., s. 211.
[91] A. Gemra, *Od gotycyzmu do horroru (…)*, dz. cyt.,s. 183.

dekadenckie często bazowały na poglądach romantyzmu, a szczególnie romantyzmu niemieckiego. W tych utworach mężczyzna często zostawał uwiedziony przez diabelską kobietę. Femina okazywała się niszczycielką. Światopogląd początku XIX wieku przeniknął do modernizmu. Pojawia się zainteresowanie ciemną stroną człowieka. Rozmyślania na temat życia codziennego prowadziły do znużenia i rozpaczy. Ucieczki próbowano szukać w miłości. Ale okazało się, że to uczucie tylko pogłębia smutek, przynosi poczucie niespełnienia. Świadomość niemożności całkowicie połączyć się z drugą osobą doprowadziła do demonizowania erotyzmu. Miłość, jaką wykreowano w romantyzmie, została zastąpiona miłością-cierpieniem. Z tego wyłonił się całkowicie inny stosunek do kobiety. Od istoty biernej, uległej mężczyźnie, służącej mu za obiekt zaspakajania rozkoszy, przemieniała się kobieta w istotę coraz bardziej aktywną, stopniowo podporządkowującą sobie osobnika płci męskiej, czyniącą zeń swego sługę i niewolnika[92].

Moderniści zaczęli widzieć w kobiecie niszczącego potwora. Bohaterka romansowa ustąpiła miejsce istocie chłodnej, demonicznej. „Gorszość" kobiety pozwoliła na usprawiedliwienie własnego lęku przed nią. Femme fatale zaczęła wywoływać kontrowersyjne uczucia: miłość i nienawiść, wrogość i uległość, fascynację i lęk. Kobieta fatalna nie tylko zaczęła istnieć realnie, jej dominowanie nad mężczyzną stawało się całkowite.

Typowa bohaterka modernistyczna to kochanka fascynująca i przerażająca, boski diabeł, zwierzę-anioł, wskrzesicielka i zabójczyni, czart i Beatrycze, tygrysica - cherub[93]. Powstały też całe szeregi modliszek, wampirów, diablic, które niszczyły swych partnerów. Przedstawiciele Młodej Polski łamią stereotyp kobiety uległej. Dla młodopolan kobieta była tylko przedstawicielką cielesnego, duchowość była dla niej obca.

Wizerunek femme fatale jest wykreowany przez kulturę patriarchalną, praktycznie zawsze ją widzimy z męskiego punktu widzenia. Kobieta demoniczna zmusza mężczyznę stawać się ofiarą, ujawnia się tu skrywany masochizm.

Femme fatale zajęła wreszcie istotne miejsce w mizoginistycznym pejzażu przełomu XIX i XX wieku, znajdując filozoficzną podbudowę w tekstach Artura Schopenhauera, Otto Weiningera, częściowo Fryderyka Nietzschego[94].

„Gorsze" kobiety to fascynujące, najczęściej jednoznacznie negatywne, postacie, wnoszące do języka literackiego tragiczność, zbrodnię i żywioł gwałtownych uczuć, które urozmaicały rozwój kreowania bohaterów literackich o niezwykłych, indywidualnych

---

[92] A. Rossa-Trejten, *Od społecznej degradacji do początków emancypacji* (…), dz. cyt., s. 145.
[93] Tamże, 146.
[94] D. Trześniowski, *Femme fatale w tekstach Jerzego Żuławskiego*, [w:] *Acta Humana*, pod red. B. Tartar, nr 1 (1), UMCS, Lublin 2010, s. 23-24.

znamionach, ułatwiły eksponowanie w literaturze paradoksów okalających ludzką naturę oraz jej autonomiczność wobec norm moralnych[95].

Mizoginia panująca w literaturze przełomu wieków odegrała znaczącą rolę w malarstwie oraz zapoczątkowała odrębny prąd w sztuce filmowej. Asocjację erotyzmu z bólem a nawet śmiercią, przemoc i destrukcję można śledzić w większości pracach malarzy modernistycznych.

Na przełomie wieków XIX i XX kobieta była przedstawiana najczęściej z perspektywy męskiej. Artyści czerpali natchnienie z prac literackich oraz z faktów historycznych. Biblia także dostarczyła wiele bohaterek dla prac malarskich. Jednymi z takich są m.in. Ewa, Dalila, Judyta, Salome. Ta ostatnia cieszyła się największą popularnością. Daną tematyką zajmowali się tacy malarze, jak Aubrey Beardsley (patrz aneks nr 3, 4), Gustaw Moreau (patrz aneks nr 5, 6, 7), polski malarz Maurycy Gottlieb (patrz aneks nr 8).

Moreau stworzył nawet kilka wersji tańcu Salome, powstało też parę obrazów, na których bohaterka trzyma głowę Jana Chrzciciela. Des Esseintes, główny bohater utworu Jorisa-Karla Huysmansa pt. *Na wspak*, tak odbiera tę tematykę:

> *W dziele Gustawa Moreau, ujętym całkiem niezależnie od danych biblijnych, des Esseintes znalazł wreszcie urzeczywistnienie owej Salome nadludzkiej i dziwnej, o której marzył [...] Stawała się ona w pewnym sensie bóstwem symbolizującym niezniszczalną Lubieżność, boginią nieśmiertelnej Histerii, pięknością przeklętą, wybraną spośród wszystkich innych dzięki katalepsji, wskutek której drętwieje jej ciało i twardnieją mięśnie; Bestią potworną, nieczułą, nieodpowiedzialną, niewrażliwą, która – jak starożytna Helena – zatruwa wszystko to, do czego się zbliża, co widzi, czego dotyka [...] Wydawało się zresztą, że malarz pragnął podkreślić swą intencję stanięcia poza czasem, nieokreślenia pochodzenia, kraju i epoki: dlatego umieścił Salome pośrodku tego niezwykłego pałacu w niewyraźnym i imponującym stylu, ubrał ją we wspaniałe i fantazyjne szaty, przystroił jej głowę nieokreślonym diademem w kształcie fenickiej wieży, podobnym do diademu Salambo, a wreszcie włożył do jej ręki berło Izydy, świętość Egiptu i Indii, wielki kwiat lotosu*[96].

Malarz był niemal opętany Salome. Nie dawała mu pokoju ta opowieść z Ewangelii o przelanej niewinnej krwi dla zaspokojenia kaprysu.

[95] A. Rossa-Trejten, *Od społecznej degradacji do początków emancypacji* (…), dz. cyt., s. 146.
[96] M. Praz, *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, dz. cyt., s. 271.

Ulubionymi tematami dekadentów, które nieustannie występowały w ich obrazach, były: fatalność, śmierć, zło, tortury. Zaczęły też pojawiać się sfinksy, nimfy, syreny i inne groźne postacie. Są one blade, dumne, tajemnicze, podobne do idoli, pełne przewrotnego pożądania, jednak ich serce pozostaje zimne. Połączenie erotyzmu ze śmiercią jest zawsze obecne, jak też atmosfera przewrotnego okrucieństwa, która wzrosła z końcem wieku[97]. Później się okazało, że artyści nie martwili się, czy ich malowane bohaterki w ujęciu historycznym albo literackim są pozytywne czy negatywne. Kobieta zawsze była przedstawiana jako złośliwy, przerażający, niszczący potwór.

Kobiece włosy były bardzo ważnym elementem w malarstwie. Uważane były za główny atrybut zmysłowości. Zwracał na nie uwagę Dante Gabriel Rossetti, szeroko wykorzystywał ten motyw w swoich obrazach. Zresztą w literaturze to akcesorium grało nie mniej ważną rolę. Degas pokazywał kobietę czeszącą swoje włosy np. *Czeszące się kobiety* (1876) (patrz aneks nr 9) namalował cykl *Rozczesując włosy* (1892-1900). Polski malarz Władysław Ślewiński też nie ominął tego tematu: *Czesząca się* (1897) (patrz aneks nr 10). Ten motyw wykorzystał Edvard Munch. Przedstawiał kobietę z długimi, rdzawego koloru włosami, m.in. w słynnym *Wampirze* (patrz aneks nr 11). Długie, rozpuszczone włosy mogą symbolizować erotyzm i próbę wyjścia spod uzależnienia się.

Na obrazach femme fatale często jest pokazana z prowokującym wzrokiem, czerwonymi ustami, oczami namalowanymi czarną kredką. Wyrażają swym widokiem ochotę, pewność siebie, z przerażającym i mistycznym uśmiechem.

Wojciech Weiss był jednym z tych, którzy przedstawili kobietę fatalną w swym malarstwie. Jednak jego dzieła nie mają siły oddziaływania równej obrazom Klimta, Muncha bądź Ropsa. Dorównać wielkim mistrzom może obraz Leona Kaufmanna pt. *Ćma nocna* (aneks nr 12) albo *Nocny ptak* (aneks nr 13). Przedstawiona kobieta jest oświetlona światłem księżyca, który krąży po ulicach, poszukując ofiary.

Femme fatale zaczęła królować w kinie z przyjściem do niego Thedy Bary, aktorki duńskiej, dzięki której został wprowadzony termin *vamp*. Odnosiła sukcesy w filmach fantastycznych między rokiem 1913 a 1926[98]. Grała takie kobiety, jak Salome i Kleopatra. Jej rola w filmie *Był sobie głupiec* weszła do historii kina. Wizerunek przez nią wykreowany przetrwał do dziś. Jest to obraz kobiety śmiercionośnej, która triumfuje nad zwalczonym mężczyzną.

---

[97] P. Bade, *Femme fatale. Image of evil and fascinating women*, Mayflower Books, Great Britain 1979, s. 8-9.
[98] M. Janion, *Wampir. Biografia symboliczna* (…), s. 222.

Jedną z pierwszych polskich aktorek, która była znana jako femme fatale, była Pola Negri. Zagrała w takich filmach, jak *Niewolnica zmysłów* i *Bestia*.

Narzeczoną z Koryntu i Marlene Dietrich dzieli więcej niż wiek. W ciągu tego okresu „moda" na femme fatale rozpowszechniła się na całym świecie. Nie ominęła żadnej sfery artystycznej. Występuje ona w malarstwie, rzeźbie, sztuce dekoracji, aktorstwie, literaturze. Zjawisko kobiety fatalnej nie było tylko przejawem problemów, jakie mieli artyści przełomu wieków. Było to odpowiedzią na panujące tendencje czasu, które powstały z powodu zmian socjalnych, emancypacji kobiecej, zagrażającej panowaniu patriarchalnemu.

Uwagi końcowe. Na podstawie treści wyżej przedstawionych utworów należy stwierdzić, że jednym ze źródeł femme fatale w literaturze europejskiej, a tym samym i polskiej, może być wampiryzm jako zjawisko mitologiczne, religijne, symboliczne, uniwersalne. Aktywizuje się w danej sytuacji fuzja horyzontów (niem. Horizontverschmelzung) według koncepcji Hansa-Georga Gadamera. Perspektywa hermeneutyczna naprowadza na badawczy kontekst *genderowy*.

Rozdział III

Modernistyczne ujęcia femme fatale w literaturze polskiej

1. Problem kobiecej cielesności. Zarys wprowadzający

Trudno obecnie wyobrazić kobietę bez wykształcenia, pracy, prawa do wyboru. Przed 150 laty właśnie tak było, większość przedstawicielek płci pięknej znajdowało się w sytuacji trochę lepszej niż w czasach niewolnictwa. Kobieta musiała być posłuszna swemu mężowi, ponieważ mężczyzna dysponował majątkiem należącym do rodziny. Z kolei kobieta nie miała żadnych środków do samodzielnego utrzymywania się. Oczywiście, nie mogła zdobyć żadnej posady, ponieważ nie posiadała odpowiedniego wykształcenia. Dziewczęta w najlepszym wypadku uczęszczały na pensje, gdzie najczęściej uczono je głównie obcych języków, gry na fortepianie i robótek ręcznych[99]. Uważano, że głównym celem kobiety jest wyjście za mąż i urodzenie dzieci.

Większość lekarzy tamtej epoki uważało, że prawdziwa kobieta czuje niewielkie pożądanie seksualne lub w ogóle go nie ma. Tylko kobieta „nienormalna" albo przedstawicielka płci pięknej z „patologią" odczuwa mocne podniecenie.

Małżeństwo było jedynym sposobem na zlegalizowanie stosunków płciowych. Seksualność lub częste kochanie się było uważane za nienaturalne wręcz zło[100]. Kobietom nie pozwalało się mieć żadnych kontaktów seksualnych przed wyjściem za mąż. Z tego wynikało, że kobiety, a szczególnie te, pochodzące z wyższych warstw społecznych, dowiadywały się o stosunku płciowym wyłącznie od swych mężów.

Z powodu braku stosownego zapobiegania ciąży kobiety często rodziły. Śmierć w czasie porodu była bardzo częsta, więc stosunek płciowy dla kobiety był stresem. Ustawodawstwo natomiast gwarantowało, że mąż posiada wszystkie prawa do ciała swej żony.

W wieku XIX, jak w większości poprzednich epok, kobiety nie były gospodyniami własnego ciała. Należało ono do różnych czynników: do męża, do państwa. Klasyczna koncepcja liberalna, przyznając prawa osobiste i polityczne jednostce, czyniła to tylko w odniesieniu do mężczyzn. Państwo opierało się na rodzinie, której głową był mężczyzna, kobieta zaś nie mogła

---

[99] A. Nofer-Ładyga, *Literatura polska okresu pozytywizmu,* wyd. VIII, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1976, s. 14.
[100] http://www2.ivcc.edu/gen2002/Women_in_the_Nineteenth_Century.htm data dostępu 07.08.2011

dysponować ani swoją osobą, ani decydować o losie swoich dzieci. „[…] dysponować swoim majątkiem, ani płacą”[101]. Kobiety nie miały swej odrębności społecznej, a stanowisko kobiety wyznaczała pozycja męża. Oczywiście, te czynniki działały bez zgody płci pięknej, nie pozwalając na najmniejszą formę samopoznania, strasząc możliwością stania się prostytutką.

Kobieta praktycznie nie miała możliwości analizowania siebie i własnego ciała. Nie miała możliwości do rozwiązania nurtujących ją problemów lub żądz. Każda wzmianka o tym była oceniana jako niewychowanie czy prymitywizm. Powszechnie sądzono, że stosunek płciowy był potrzebny tylko dla przedłużenia rodu i kobiety nie musiały doznawać przyjemności podczas aktu. Niektórzy mówili, że seks to niezbędne zło i nie wierzyli w istnienie żeńskiego orgazmu. Byli też tacy, którzy myśleli, że orgazm to pewien przejaw psychicznej choroby u kobiety.

Płeć piękna więc, nie mając do kogo się zwrócić lub z kim omówić pewne aspekty swej seksualności, nie miała żadnego pojęcia o intymnej stronie życia i żadnej kontroli nad tym. Wszystkie prawidła postulowały uległość mężczyźnie i odrzucanie cielesnej przyjemności. Były odgraniczone od wszelkich pokus, nawet drobnych. Kobieca miłość mogła się spełniać tylko w obrębie ogniska domowego i rodziny. Seksualność dla pań XIX wieku była problemem nie do rozstrzygnięcia.

Większość taką sytuację objaśniało tym, że mężczyzna, który tylko zapładnia, może swą energię poświęcać innym dziedzinom. Kobieta zaś, rodząc i wychowując dzieci oraz miesiączkując, traci praktycznie całą swoją energię, dlatego nie może zajmować się dodatkowo innymi sprawami[102]. Z tego wynika, że społeczna pozycja kobiety wywodzi się z ewolucji biologicznej, musiała ona zostać w domu i oszczędzać energię. Z kolei mężczyzna potrzebował aktywnego sposobu życia.

Panowała również opinia o braku zdolności intelektualnych u kobiety, gdyż uważano, że mężczyzna posiada więcej rozumu niż przedstawicielka płci pięknej. Wierzono, że mężczyźni są bardziej odważni i samodzielni niż kobiety.

Płeć piękna była dyskryminowana. Dopiero pod koniec XIX wieku pojawiły się pierwsze próby walki z rozpowszechnionym myśleniem o kobiecie jako o „kurze domowej”, która nie jest w stanie zrobić coś wartościowego. Należy przypomnieć, że tuż po powstaniu 1863 przedstawiciele nowego ruchu pozytywistycznego przypomnieli, że kobieta też może wykonywać pewną pracę. Dlatego wśród postulatów pozytywistów warszawskich znalazły się gorąco propagowane hasła emancypacji kobiet (…). Dla kobiet żądali wykształcenia i równych z

---

[101] http://www.napoleon-series.org/research/government/code/book1/c_title05.html#chapter6 data dostępu 08. 08. 2011

[102] http://www.victorianweb.org/gender/sextheory.html data dostępu 07.07.2011

mężczyznami praw do zarobkowania i samodzielnego życia[103]. Jednakże emancypacja nie przyniosła pożądanych wyników dla kobiety. Stanęły teraz oko w oko z twardą dolą niedouczonych nauczycielek domowych, pomocnic sklepowych, szwaczek, hafciarek. Stało się tak dlatego, że cała wielowiekowa tradycja odmawiająca dziewczętom praw do nauki i pracy zaciążyła (…) na sytuacji ówczesnych „emancypantek"[104].

Prądy emancypacji nie ominęły również Polski. W 1870 roku powstał manifest Elizy Orzeszkowej pt. *Kilka słów o kobietach*. Autorka pisała o ciężkiej doli pracującej, nieposiadającej właściwego wykształcenia kobiety. Pisarka podkreśla też, że przedstawicielka płci pięknej za taką samą pracę otrzymuje o wiele mniej niż mężczyzna. Ażeby nauczycielka otrzymać mogła w domu prywatnym zapłatę trzystu, czterystu lub czterystu pięćdziesięciu rs., potrzebuje mieć taką naukę, z jaką by nauczyciel mężczyzna nie przyjął mniej jak sześćset, ośmset lub tysiąc[105]. Przypomnijmy, że kobieta nie mogła w pełni dysponować własnym majątkiem ani płacą.

Przełomowym momentem dla płci pięknej było powstanie w Wielkiej Brytanii w końcu XIX wieku ruchu sufrażystek[106]. Żądano przyznania kobietom praw wyborczych, możliwości uczestnictwa z życiu społecznym i politycznym. Efektem było uznanie płci pięknej za jednostki prawne i obrona przed dyskryminującym ustawodawstwem prawnym.

Zerwano z dyskryminacją kobiet dopiero po ułożeniu nowych stosunków społecznych. Budzi się świadomość kobiety, która zaczyna teraz zastanawiać się nie tylko nad tym, kim jest dla mężczyzny, ale także kim jest dla siebie samej[107]. W ślad za emancypacją w dziedzinie społecznej dokonuje się emancypacja w sferze uczuć, a szczególnie erotyki. Rośnie w kobietach świadomość ciała i przyjemności. Uległa mężczyźnie kobieta staje się mitem.

Pojawia się teoria antagonizmu płci, która głosi, że istotę bytu stanowi konflikt między płciami. Ta teoria daje w walce przewagę albo kobiecie (pojawia się symbol kobiety modliszki, która niszczy słabszego partnera), albo mężczyźnie. Obsesją epoki staje się myśl, że siłą sprawczą ludzkiego działania, najczęściej o charakterze niszczącym, jest popęd płciowy[108].

Od istoty podwładnej mężczyźnie, służącej jako narzędzie zaspokajania rozkoszy, kobieta przekształca się w istotę aktywną. Stopniowo podporządkowuje sobie płeć silną, teraz on się staje jej niewolnikiem. Triumf kobiety nad mężczyzną stał się całkowity. Staje się przerażająca, totalnie zniewala go i pustoszy najintymniejsze sfery psychiki partnera.

---

[103] Z. Bogusławska, *Literatura okresu pozytywizmu i realizmu krytycznego*, wyd. IX, Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych, Warszawa 1966, s. 5.
[104] A. Nofer-Ładyga, op. cit., s. 13.
[105] T. Bujnicki, *Pozytywizm*, wyd IV, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1992, s. 237.
[106] Sufrażystka (ang.) - działaczki ruchu kobiecego w 2. połowie XIX w. i na początku XX w., (…), walczące o prawa wyborcze dla kobiet. S. Żurawski, *Modernizm*, PWN, Warszawa 2008, s. 234-235.
[107] T. Weiss, *Młoda Polska (…)*, dz. cyt., s. 83.
[108] Tamże, s. 83.

Moderniści zaczęli eksponować motyw kobiety. Przedstawiano ją jako samicę podrzędną naturze, modliszkę, wampira wysysającego męskie jestestwo. Typową bohaterką była kochanka zmysłowa i przerażająca – diabelski anioł, morderczyni i zbawczyni. Często powtarzającym się motywem stał się temat biblijny o Salome i Ewie. Takie spojrzenie na kobietę prawdopodobnie przejęto od głównych filozofów tej epoki: Artura Schopenhauera i Fryderyka Nietzschego.

Kobieta jest istotą płciową, mężczyzna – duchem, który tworzy świat pojęć, żeby uchronić się przed chaosem. To kobieta jest tym chaosem, a chaos to nicość, to śmierć[109]. Maria Janion też stwierdza, że kobieta fatalna pojawia się w sztuce europejskiej pod koniec XIX wieku. Dzieje się tak, ponieważ trzeba mężczyznę nauczyć kontrolowania własnej zmysłowości. *Widzisz, to są kobiety, które doprowadzą cię do stanu, kiedy będziesz miał tylko własne łzy do picia i własne serce do ogryzania. Ona uwiedzie cię, porzuci, zniszczy, zabije*[110].

2. Jan Kasprowicz. *Dies irae*

Nie sposób jest ominąć dwóch postaci, które przyczyniły się do wzbogacenia kultury europejskiej. Jan Kasprowicz przedstawił je w swych utworach *Dies irae* oraz *Salome*. Są to Ewa i Salome.

Do napisania hymnów, najważniejszych dzieł w swym dorobku, poetę skierowały prawdopodobnie potężne wstrząsy psychiczne, przeżycia osobiste oraz rozbicie rodziny. Od 1893 J. Kasprowicz był żonaty z Jadwigą Gąsowską, z którą miał dwie córki. W 1899 roku do Lwowa przyjechał Stanisław Przybyszewski, który zamieszkał u Kasprowiczów. Jadwiga (…) uległa od pierwszego momentu uwodzicielskiej sile tego wielkiego maga Młodej Polski[111]. Porzuciła męża i dzieci. Było to najbardziej tragiczne doświadczenie.

Te problemy nałożone na powszechnie panujące nastroje schyłku XIX wieku dały utwory, które na pierwszy rzut oka zdają się być buntownicze i nawet obrazoburcze.

Dies irae – dzień bożego gniewu, dzień ostatnich momentów ludzkości. Wizja ta jednak nie jest kopią Apokalipsy św. Jana. Poeta nie uwydatnia cierpień czy klęsk fizycznych, zwraca uwagę na namiętności najmocniej związane z naturą człowieka, które powodują okropne

[109] Kiedy wampir się skrada, wywiad Katarzyny Bielas z Marią Janion z 09. 08. 2003., wywiad dostępny pod adresem internetowym: http:// www.blood-luna.ovh.org/index2.php?ID=artykuly/mariajanion
[110] Tamże.
[111] A. Hutnikiewicz, *Młoda Polska* (…), dz. cyt., s. 118.

zawikłania. Namiętność, która jest przyczyną najstraszliwszych katusz, to miłość. Jest jak szatańska potęga, która niszczy człowieka. Taką miłością najwyraźniej obdarzona kobieta, która była stworzona dla grzechu – Ewa. W tym utworze jest nawet sprzymierzona z szatanem. Gdy cały świat ginie sądzony przez Boga, ona pieści nieczystego:

Idą na się zmartwychwstali,
ogniem wojny świat się pali,
tłumy w krwawej brodzą fali!
Adamie potępiony, zwróć się z strasznych dróg!
Zawiśnij na swym krzyżu, sterczącym w niebiosa,
i nie patrz, gdzie w spokoju Ewa jasnowłosa,
piekielny zająwszy próg,
do rozpustnego przytula się gada!
O biada! - [112].

Ewa jest przedstawiona jako straszliwa, ohydna, wstrętna bestia, która odpycha swym zmysłowym zachowaniem. Jeśli przyjąć tezę, że katastroficzna wizja hymnu „jest nie tylko obrazem świata w momencie sądu, lecz obrazem świata w ogóle", to trzeba zauważyć, że Ewa – niewątpliwie centralna postać utworu – nie tylko uosabia zło moralne, nie tylko jest alegoryczno-symboliczną figurą ludzkości, lecz również personifikuje rozkiełznany seksualizm, wszechobecną i amoralną wolę życia[113]:

(…) łkając, jęcząc, grożąc, klnąc,
pędzi tuman ludzkich żądz…[114]

Ludzkie monstra łączą się w sodomicznej miłości z ukrzyżowanymi. Panuje wszechobecny bezład, którego nie da się w żaden sposób uporządkować. Nie jest to podobne do chaosu pierwotnego, primy materii. To jest byt po doznaniu grzechu. Natomiast Ewa jako matka rozpusty przygląda się temu chaosu:

(…)czarne pijawki, zielone jaszczury
wiją się naprzód wpław
i oplatają kręgami śliskiemi

[112] J. Kasprowicz, *Dies irae*, [w:] T. Weiss, *Młoda Polska*, WSiP, Warszawa 1988, s. 229.
[113] W. Gutowski, *Nagie dusze i maski* (…), dz. cyt., s. 78.
[114] J. Kasprowicz, *Dies irae*…, dz. cyt., s. 231.

męczeńskich krzyży smutne miliardy,
z bagnistej wyrosłe ziemi,
zapadłe w bagnisty kał...
I oto głowy swoje, dziwne, ludzkie głowy,
świecące trupim tłuszczem zżółkłych, łysych czół,
o szczękach otulonych kłębem czarnych bród,
kładą na łonach tych pomarłych ciał...
I skośne, mętne oczy podnoszą do góry
ku ich schylonym skroniom...
I biodra opasawszy w lubieżnym uścisku,
zwilgotniałymi usty
szepczą im słowa rozpusty...[115].

Krzyże wyrosłe – niczym rośliny – na bagnie i uzależnione od amorficznego podłoża nie symbolizują cierpienia odkupiającego, podobnie jak niemożliwe jest włączenie Tajemnicy Wcielenia i Odkupienia w wizję schopenhauerowskiej woli[116]. Ponowne przebudzenie do życia nie jest powołane przez Boga, ale przez chuć. Natomiast pożądanie seksualne wiedzie ku destrukcji świata usystematyzowanego, gdzie jeden niszczy drugiego we wszechobecnej „ruchawce". Na tle tej orgii pramatka przypomina przewodniczącą sabatu, która uwodzi szatana:

Patrzaj!... Kyrie elejson!
Ona swą białą dłoń
kładzie na jego skroń -
na trupią, zapadniętą, zżółkłą skroń zleniałą...
Kyrie elejson!
I podczas gdy swe Sądy sprawiasz Ty, o morze
niewyczerpanych gniewów,
ona swym okiem patrzy w jego oczy -
omdlewającym okiem!
Kyrie elejson!
Jej nagie uda drżą,
palcami rozczesuje złoto swych warkoczy
i falą złocistych włosów

[115] Tamże, s. 229.
[116] W. Gutowski, *Nagie dusze i maski (…)*, dz. cyt., s. 40.

osłania jego nagość i pieści, i pieści
ustami czerwonymi bladość jego ust.
Kyrie elejson!
Wężowe jego kręgi opasują biodra
rozlubieżnionej Boleści,
a ona, wyprężywszy swe rozpustne ciało,
nienasyconym oddycha pragnieniem.
Kyrie elejson!
Na łonie jej spoczęła czarna, lśniąca broda
rozpalonego Szatana,
co świat umierający okrył swoim cieniem,
a ona,
w zbrodniczych pieszczot rozdawaniu szczodra,
zamknęła w drżące go biodra,
w nabiegłe żądzą ramiona... [117].

Jedynie Ewa otrzymuje satysfakcję z tego orgiastycznego widowiska. Zdaje się nawet, że zadowala się oglądając ból, śmierć, cierpienie. Upaja się wonią „niezwiędłych róż grzechu i winy"[118]. Jej postawa jest amoralna, nekrofilska, odrażająca. Zachowania pramatki nie można umieścić w ramach cywilizacji. Jest to ślepe podążanie za naturą, które nie może być przyjęte w społeczeństwie patriarchalnym.

Ewa jest usytuowana nad kłębowiskiem ciał złączonych w sodomicznych uściskach, co pokazuje ją jako triumfującą ponad wszystkimi. Ewa w sojuszu z wężem została ukazana jako triumfująca przeciwniczka Marii[119].

Jeszcze nie zapiał kur,
a na piekielnej przełęczy,
nad dnem Styksowych otchłani,
siedzi pod złomem niebotycznej grani
pramatka Grzechu, jasnowłosa Ewa,
z gadziną zdrady u swych białych stóp[120].

[117] J. Kasprowicz, *Dies irae…*, dz. cyt., s. 232.
[118] Tamże, s. 225.
[119] W. Gutowski, *Nagie dusze i maski (…)*, dz. cyt. s. 79.
[120] J. Kasprowicz, *Dies irae…*, dz. cyt., s. 228.

Ewa - jedyna zwycięska postać. Zdaje się, że Bóg odwrócił się od ludzi i nie zamierza przerwać tego bezładu. Nawet szatan nie wygląda na tego, kto wygrał. Ewa więc symbolizuje związek z ciemnymi, erotycznymi pragnieniami ludzkiej natury. Pożądanie seksualne prowadzi do upadku świata, następuje chaos.

Pramatka patronuje orgiastycznej wędrówce ludzkości, która jest wyraźnym przeciwieństwem zarówno radosnego pochodu w świetlistą przyszłość (pozytywizm), jak i indywidualistycznego poszukiwania-błądzenia (typ wędrówki modernistycznej)[121]. Z jej powodu ród ludzi jest skazany na wieczne cierpienie, ponieważ musi bezcelowo podążać za głosem natury. Adam i Chrystus odczuwają rozpacz z powodu tej agonii. Co więcej, Jezus jako syn Boży jest bezsilny:

Jej grzechu ciężar zgniótł cię, stanąłeś w pół drogi!
Zakryj błędne źrenice i na wieki wieków
rzuć się w przepastny żleb!...[122].

Adam pragnie, aby to się skończyło: „niech nic nie będzie! Amen"[123]. Chce, żeby wszystko zamieniło się w nicość, aby Ewa, grzesznica od urodzenia, została zniszczona.

Problem grzechu jest rozpatrywany tu jako zagadnienie ogólnoetyczne oraz społeczne. Zło, występek kształtują stosunki społeczne. Pierwsza kobieta to symbol natury ludzkiej, tych cech, od których człowiek odżegnuje się: kłamstwo, obłuda, fałsz, zdrada. Swym działaniem skazuje własne dzieci na zło, niepokorę i dążenie do upadku.

Najpiękniej Ewę przedstawił Gustaw Moreau na obrazie p.t. *Ewa*. Jest pokazany moment kuszenia bohaterki przez diabła. Bardziej zmysłowo pramatkę przedstawił Gustaw Klimt. Pokazana jest w objęciach rozmiłowanego Adama. Ten motyw został też wykorzystany przez Muncha w obrazie p.t. *Adam i Ewa,* 1918. Natomiast dzieło pod tytułem *Zazdrość,* 1895 jak najlepiej ilustruje to, o czym pisze Kasprowicz. Ewa, porzuciwszy swego męża, flirtuje z innym.

Motyw kobiety jako przyczyny zła i nieszczęścia, obok *Dies irae,* znajdujemy w hymnie *Salome*. Znany motyw biblijny jest tu przedstawiony w masce krwawego erotyzmu. Doskonale pamiętamy fragment, gdy Salome tańczy w pałacu Heroda, a potem żąda ściętej głowy Jana Chrzciciela. Hymn przedstawia córkę Herodiady, czekającą w swym pokoju i marzącą o uciechach:

---

[121] Gutowski W., *Nagie dusze i maski(…),* dz. cyt., s. 78-79.
[122] Kasprowicz J., *Dies irae…*, dz. cyt., s 230.
[123] Tamże, s. 234.

Zedrzyjcie ze mnie te szarfy!
Zedrzyjcie drogie powłoki!
Niech krew ta cieknie po mym łonie białem!
Niech się spokrewni z mym ciałem
Ten przekosztowny zdrój!
O święte objawienie mej Boskiej urody!
Te oczy,
w które wpatrywać się będzie
ten mój kochanek młody,
aż mu się z szału wszystek świat zamroczy!
Ach! przyjdź!...[124].

Krew wzmacnia nekrofilskie przyjemności kobiety-modliszki. Istotne jest to, że zarówno w marzeniach, jak i na jawie krew wypływająca z ciała jest symptomem najsilniejszych pragnień seksualnych, których nie sposób ani wysublimować, ani stłumić[125]. Salome jest całkowicie zagubiona w gąszczu swych uczuć i namiętności. Jej zachowanie potwierdza obserwację jednego z najwybitniejszych XIX-wiecznych badaczy seksualnych perwersji, Richarda Freiherra von Krafft-Ebinga, głoszącą, że „pożądanie i okrucieństwo często występują łącznie"[126].

W Salome nie ma ani śladu myśli o pokucie. To kobieta-wampir, która lubuje się w wyczesywaniu zakrzepłej krwi z włosów ściętej głowy, w rozwieraniu martwych powiek palcami:

Któż mnie, kochanku,
o srebrnym budzi poranku,
że mogę twoje blade rozcałować lice,
że mogę wyczesywać z włosów krew zakrzepłą?!
Że mogę tą źrenicą z rozkoszy oślepłą
spoglądać w twoje źrenice –
jak twe źrenice, choć umarłe, płoną!
że mogę twe powieki rozwierać palcami,
tą ręką, którą krew twa przekosztowna plami,

---

[124] http://www.poema.art.pl/site/itm_87899_jan_kasprowicz_salome.html, data dostępu 11. 12. 2010.
[125] W. Gutowski W., *Nagie dusze i maski(…)*, dz. cyt., s. 37.
[126] J. Gniady, *Czarodziejka Śmierci, Demon Rozkładu. Sadystyczne rozkosze Klary w Ogrodzie Udręczeń Octave'a Mirabeau*, [w:] *Gorsza kobieta. Dyskursy inności, samotności, szaleństwa*, pod red., D. Adamowicz, Y. Anisimovets, O. Taranek, Wrocław 2008, s. 101.

i patrzeć w twoje źrenice –
jak twe źrenice, choć umarłe, płoną!
Jak one płoną ogromnie![127]

Potwór płci żeńskiej, którego siła polega równocześnie na pięknie cielesnym, na wykonywaniu przeklętych sztuk, na złośliwości wrodzonej lub płynącej z podszeptu. W ten sposób Syryjka Salome staje się – dzięki własnemu pragnieniu lub wskutek zemsty, której służy – wcieleniem harmonijnej i zasmucającej energii Zła, wykonawczynią jednej z owych nieprzeciętnych zbrodni(…)[128].

W tym hymnie fantasmagorycznych marzeń zgromadzono formy namiętności, wyobraźni i kaprysu właściwe wyłącznie dla kobiety:

O wskrześnij, wiosno, o wskrześnij!
Po łąk kwitnących obszarach
rozpromieniają się rosy,
a ty je strącać będziesz stopy swemi
(…)
która stworzyła te jutrznie, te zorze,
te słońca i te rosy słoneczne kropelki,
i to rozkwitłe zboże
uginające przed tobą twe kłosy…
Las się rozszumi, a ty, o proroku,
(…)
zgłębisz tę głębię szumu,
ujrzysz w nim duszę Salomy
i śpiewać będziesz jej chwałę,
że była przedtem, nim w wierzchołkach drzew
ten tajemniczy zaszeleścił śpiew
(…)
Salome, białolistny kwiat Herodiady
zerwany ręką grzechu z świadomości drzewa,
pieśń żywiołów śpiewa…[129].

[127] http://www.poema.art.pl/site/itm_87899_jan_kasprowicz_salome.html,
[128] M. Praz , *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej (…),* dz. cyt. s. 272-273.
[129] http://www.poema.art.pl/site/itm_87899_jan_kasprowicz_salome.html

Salome utożsamia się z przyrodą. To znaczy, że identyfikuje się z naturą, która nie działa zgodnie z regułami moralności. Natura jest amoralna, jak też postępek córki Herodiady. Syryjka jest więc niszczącym medium natury. Zbrodnia pomaga Salome całkowicie opuścić krąg realności. Interioryzuje, wchłania w siebie obraz świata wraz z sylwetką ukochanego, aby swobodnie przekształcać rzeczywistość wedle kaprysów swej wyobraźni[130]. Jest marzycielką, która niszczy wszechpanujący porządek, aby stworzyć swój. W jej świecie Jan pełni nową rolę nadczłowieka, któremu będą kłaniać się wszystkie narody:

I wielkie zbiorą się rzesze,
przyjdą mocarze i króle
z swojego życia zawrócą się dróg,
i wszystkie skarby rozsypią przed tobą,
byś był jak oni,
byś się w ich ubrał purpury
i na ich tronach siadł,
i z niebotycznej rozkazywał góry,
byś opanował miecze i lemiesze
i dzierżył je do końca niezliczonych lat[131].

Salome roztacza wizję niepodzielnego i wszechobecnego, okrutnego panowania jej ukochanego, która kompensuje cnotliwość Jana Chrzciciela. W taki sposób Syryjka chce zaspokoić swoje sodomiczne nienasycenie.

Dla Salome świat jest nie do zniesienia, za pomocą przelanej krwi niszczy wszystkie zakazy. Swym występkiem buntuje się przeciwko Bogu, który nie pozwala być razem z kochanym, przeciwko szatanowi, który patronuje grzechowi. Zabija to, czego nie może urzeczywistnić, żeby urzeczywistnić to, co nie jest możliwe.

Bohaterka swą nekrofilską postawą buntuje się przeciw życiu przyjętemu przez socjum, pożąda tego, co jest martwe. Ucieka od natury i tego, co ona niesie. Nieświadomie uzależnia się od nekrofilskiego popędu. Nie odczuwa ohydy do rozkładającego się ciała, ale miłość. Śmierć Jana Chrzciciela inspiruje Salome do stworzenia swego alternatywnego świata, pobudza w niej sodomiczne rozkosze.

Charakterystyczną cechą wszystkich kobiet fatalnych były bujne włosy. J. Kasprowicz też korzysta z tego motywu i przedstawia Salome z przepiękną kępą włosów:

[130] W. Gutowski, *Nagie dusze i maski(…)*, dz. cyt., s. 161.
[131] http://www.poema.art.pl/site/itm_87899_jan_kasprowicz_salome.html

Salome kłęby włosów rozwiawszy
miedziane,
(…)
Kto pieści miedź złotawą rozwitych
warkoczy (…)[132]

Najbardziej fascynujące były właśnie włosy, rozpuszczone, rozwiane, idealny motyw wyszukanych, bogatych, krzywolinijnych układów kompozycyjnych[133].

Człowiek bowiem to, według Schopenhauera, byt pożądający – *res cuncupientis*, którego pożądanie seksualne nierzadko „wiedzie ku rozpadowi świata uporządkowanego (…)"[134].

Najlepiej tę historię ilustrują dzieła Gustawa Moreau poświęcone tematyce Salome. Obraz olejny pt. *Salome tańcząca przed Herodem* przedstawia taniec Syryjki przed Herodem. Tak ten moment opisuje Huysmans: „ Z twarzą poważną, skupioną, prawie nakazującą uwielbienie rozpoczyna ona lubieżny taniec, który ma zbudzić ze snu zmysły starego Heroda; piersi jej falują, ich sutki unoszą się pocierane przez wirujące naszyjniki; skrzą się umocowane na wilgotnej skórze diamenty; jej bransolety, pasy i pierścienie rzucają migotliwe blaski; na jej wspaniałej sukni wyszywanej perłami, przetykanej srebrem, obrębionej złotem, płomień ogarnia pancerz z klejnotów, którego każde ogniwo jest drogim kamieniem; krzyżują się na nim ogniste wężyki, porusza się na matowej skórze, na skórze koloru herbacianej róży, podobny do pysznych owadów o olśniewających pokrywach skrzydeł żyłkowatych karminem, nakrapianych jasnym złotem, usianych stalowym błękitem, cętkowanych pawią zielenią"[135].

Następnie Moreau przedstawia bohaterkę z głową Jana Chrzciciela – *Salome w sadzie* 1878, *Salome z głową Jana Chrzciciela* 1875, *Salome z głową Jana Chrzciciela na misie* 1878, oraz dwa obrazy pt. *Zjawa* 1875 i 1876 (patrz aneks 5-7), gdzie przed Salome zjawia się głowa Jana Chrzciciela.

Ciekawe byłoby porównanie utworu J. Kasprowicza z ilustracjami A. Beardsley'a dramatem O. Wilde'a *Salome* (patrz aneks 3, 4) oraz operą A. Mariotte'a o tym samym tytule.

---

[132] http://www.poema.art.pl/site/itm_87899_jan_kasprowicz_salome.html
[133] A. Hutnikiewicz, *Młoda Polska (…),* dz. cyt., s. 39.
[134] J. Gniady, *Czarodziejka Śmierci, Demon Rozkładu. Sadystyczne rozkosze Klary w Ogrodzie Udręczeń Octave'a Mirabeau* (…), dz. cyt., s. 108.
[135] M. Praz, *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, dz. cyt., s. 270.

3. Seksualno-estetyczne „projekty” S. Przybyszewskiego

Są tacy pisarze, których dzieła nie są zapomniane. Często wraca się do ich utworów, które włączone są zazwyczaj do programów szkolnych. Takich pisarzy nazywamy wieszczami, geniuszami itd. Ale są też tacy twórcy, których działalność stopniowo ulega zapomnieniu. Znaczenie ich polega na inicjacji nowego prądu, kierunku, mody. Są generatorami nowych idei. Jednym z takich pisarzy jest Stanisław Przybyszewski (1868 – 1927).

Imię twórcy znane przeważnie z powodu jego skandalicznych utworów i prowokującego artystycznego zachowania. Jego osobowość jest najlepszym przejawem wzlotów i upadków dekadencji wieku XIX.

S. Przybyszewski – to dusza pełna wewnętrznej rozterki, przerzucająca się od stanu ekstatycznego podniecenia do stanu zupełnego zgnębienia, której zasadniczym bytem jest niezdolność życiowa. „(…) nauczył się Przybyszewski szybko biczować skłonne do zapadów nerwy alkoholem, uciekać przed beznadziejnym duszy swej smutkiem do „szałów i błędnych upojeń”[136].

W 1889 roku autor „Androgyne” wyjechał do Berlina, aby tam studiować architekturę i estetykę. Szybko porzucił ten kurs, „by jako słuchacz medycyny oddać się badaniom psychologicznym w poszukiwaniu „swej jaźni”[137]. Ale z tych studiów wyciągał tylko negatywne wnioski. Nie otrzymał odpowiedzi na dręczące go pytania. Odwrócił się od nauki, która mu nie dawała zaspokojenia i skierował się w stronę sztuki. Wtedy odkrył takich twórców, jak Dostojewski, Poe, Nietzsche, Ibsen. „Bardzo szybko zadomowił się i zdobył swoisty autorytet w kręgach studenterii berlińskiej”[138]. Właśnie tam powstaje jego pierwsze dzieło *Zur Psychologie des Individuums. Chopin und Nietzsche* (1892). Wkrótce zaprzyjaźnił się z cyganerią skandynawsko-niemiecką i stał się jej członkiem.

Zaczyna interesować się stanami chorobliwymi i elementami demonicznymi. Ogromnie inspirowany przez okultyzm i satanizm, Przybyszewski stwarza własną filozofię ludzkiego istnienia jako człowieka, który jest rozdzierany między racjonalną, harmonijną sferą duszy i irracjonalną, ciemną sferą ślepych sił seksualnych prowadzących do samozniszczenia[139]. Był jednym z europejskich zwolenników postulatu *sztuka dla sztuki* i krytykował burżuazyjną społeczność.

---

[136] Z. Bytkowski, *Stanisław Przybyszewski*, [w:] *Charakterystyki literackie*, pod red. J. G. Pawlikowskiego, tom VII, Wydawnictwo Związku Naukowo-Literackiego, Lwów 1902, s. 59-60.
[137] Tamże, s. 60.
[138] A. Hutnikiewicz, *Młoda Polska* (…), dz. cyt., s. 203.
[139] M. Kruszelnicki, *Mysteries. Stanisław Przybyszewski*, [w:] *Nordlit*, Wydawnictwo Uniwersytetu w Tromsø, Tromsø 2009, s. 187, tłum. własne autorki.

„W latach 90-tych XIX wieku ten dziwaczny osobnik był znany jako *Polski Satanista*, przywódca grupy artystycznej, która spotykała się w popularnej kawiarni *Zum Schwarzen Ferkel* w Berlinie”[140]. Napięcie umysłowe podczas tych spotkań było tak mocne, że była potrzebna duża ilość tytoniu, narkotyków i alkoholu, aby powrócić do zmysłów, które były podniecane ciągłymi rozważaniami o literaturze, filozofii i sztuce. Grupa ta najczęściej składała się ze znanych skandynawskich artystów. Byli to, np., Ola Jansson, August Strindberg, Edvard Munch, Arne Garborg, Andreas Aubert.

Przybyszewski najbliżej przyjaźnił się z E. Munchem. Wskazywał na niego jako na jednego z niewielu, którzy w swej twórczości kroczą drogą duszy. Był zachwycony jego dziełami, odnalazł w nich wizualizację swoich myśli i uczuć, które wyrażał w utworach literackich.

Obaj sprzymierzeńcy teorii nagiej duszy mieli na siebie wzajemny, ogromny, duchowy, niemal metafizyczny wpływ. Uważali siebie za braci, zwracali się do siebie „Edzin” i „Stachu”. Przybyszewski wyznawał: „rzadko łączyło mnie z którymkolwiek artystą tak bliskie duchowe spokrewnienie, jak z Edwardem Munchem – i na odwrót - sam to bezustannie podkreślał”[141]. Duchowe pokrewieństwo przekładało się na wzajemne inspiracje, podobną tematykę, zgodności co do przekonań i odczuć.

Artyści spotkali się w Berlinie w 1892 r., gdzie Munch miał urządzić wystawę swoich prac. Prace zostały pokazane w 1893, Berlin śmiał się z malarza i jego dziwacznej twórczości. Wtedy Stanisław Przybyszewski napisał artykuł, w którym bronił norweskiego twórcę, nazywając go wizjonerem i arystokratą ducha. Artyści zaprzyjaźnili się ze sobą, w tym samym czasie tworzyli swoje najlepsze dzieła. Munch między 1893 a 1895 r. namalował *Madonnę, Wampira, Trzy okresy z życia kobiety, Krzyk*, itd. Wykonał kilka portretów Stacha. „W obrazach, w których występuje męska postać poddana psychopatycznym udrękom bólu i cierpienia, zwątpienia i strachu […] a jej rysy są w ogóle rozpoznawalne, jest to zawsze postać o rysach Przybyszewskiego”[142].

Stanisław Przybyszewski znalazł w twórczości Muncha wizualizację zjawisk, zdarzeń, stanów, o których sam pisał: „Przybyszewski doznał na wystawie Muncha olśniewającego szoku. W jego malarstwie dostrzegł plastyczną realizację swoich założeń filozoficznych, malarską paralelę własnych utworów literackich: miłość, cierpienie i śmierć […] trojaka siła

[140] Tamże, s. 188, tłum. własne autorki.
[141] S. Przybyszewski, *Moi współcześni*, Warszawa 1959, s. 185.
[142] *Psychischer Naturalismus [w:] W. Jaworska, Munch – Przybyszewski [w:] Totenmesse. Munch – Weiss – Przybyszewski*, Warszawa 1995, s. 25.

napędowa życia, która z pomocą przypomnienia, snu, wizji może przybierać artystyczny kształt"[143].

Zdaniem autora *Androgyne*, Munch był pierwszy, który odtworzył świat wewnętrzny, zjawisko duszy bezpośrednio, farbą, który przetwarzał stany nagiej duszy na kolory: „maluje tak jak widzieć może tylko naga indywidualność, której oczy odwróciły się od świata zjawisk i skierowały się w głąb własnego istnienia"[144]. Wskazał, w jaki sposób teoria nagiej duszy jest realizowana przez malarza, przerzucał pomost między sztuką a literaturą, wskazywał na możliwość ich integracji.

Sympatia Przybyszewskiego do nowej norweskiej kultury wzmocniła się, gdy w 1893 spotkał Dagny Juel – artystkę norweską. Wysoka, szczupła, wiotka, w stylu tamtej epoki, prerafaelicka, jakby z imaginacyjnych portretów i obrazków Burne-Jonesa i Rossettiego, była kobietą wedle świadectwa tych, co ją wówczas znali, oszałamiającą, w której zakochiwali się wszyscy mężczyźni i którą uwielbiały wszystkie kobiety[145]. Stała się jego muzą artystyczną. Powstały wówczas najlepsze utwory Przybyszewskiego: *Totenmesse, De Profundis, Wigilie* i inne.

W 1898 *Polski Satanista* wraz z Dagny przyjeżdża do Krakowa, gdzie zajmuje posadę redaktora periodyku *Życie*. Szybko sformował nowe koło literackie, które zbierało się w krakowskim pubie *Jama Michalika*. Istnieje on do dziś. Szokował społeczeństwo swoimi alkoholicznymi eskapadami.

W 1899 związki z norweską bohemą przerwały się, gdy Przybyszewski rzucił Dagny dla swej nowej pasji – Jadwigi Kasprowiczowej. Dagny została zastrzelona w 1901 przez Władysława Emeryka[146] w Grand-Hotelu na Kaukazie.

Dym, alkohol, gwar, tłum, podniecenie aktywizowały jego twórczą potencję, przyśpieszały tętna psychiczne[147]. Najlepsze utwory napisał w cygańskiej knajpie. W ciągu lat talent modernisty osłabł, sława zanikła. Wszystko się skończyło. Rankiem 23 listopada 1927 w czasie oczekiwania na samochód, jaki miał go zawieźć na projektowaną prelekcję, zaskoczyła go śmierć[148].

Niektórzy mówią, że Przybyszewski był jak meteor. Jego talent był wielki, ale szybko się wypalił. Imię pisarza asocjuje się z zapamiętałą i namiętną promocją norweskiego modernizmu w Polsce.

---

[143] W. Jaworska, *Munch – Przybyszewski*, dz. cyt., s. 17.
[144] S. Przybyszewski, *Edward Munch, [w:] Moi współcześni*, dz. cyt., s. 409.
[145] A. Hutnikiewicz, *Młoda Polska*, dz. cyt., s. 204.
[146] Syn milionera kaukaskich zabłębi naftowych.
[147] Tamże, s. 209.
[148] Tamże, s. 214.

Dwa ważne tematy, które były poruszane w młodopolskiej literaturze, to chuć i androgynizm. Motywy te zawsze służyły za główne tło dla wszystkich utworów Przybyszewskiego. Z nich wyłaniają się dalsze: umiłowanie cierpienia, wieczna, ciągle powstająca tęsknota za zespoleniem dwu dusz w jedno. Bohaterowie Przybyszewskiego cierpią z miłości, jest ona bezpłodna – najczęściej jest to nie miłość, lecz wieczna tęsknota ku niej. Jest to ciągłe rozpaczne wołanie miłości. To nie jest nienasycenie (jak u Witkiewicza), ale głód.

Łączy się to z kultem Astarty, bogini niepłodnej miłości, „która nigdy pragnień nie gasiła[149]":

O Asztaroth! Asztaroth!

Matko przewrotności, patronko łona niepłodnego i niepłodnych rozkoszy, co mi w duszę wpiekłaś pragnienia, których nigdy nie gasisz, w krew moją wświeciłaś sny nieziemskiej chuci, których zaspokoić nie chcesz, mózg mi przesyciłaś jadem nieludzkiej żądzy, co mgłą obłędu oczy zachodzi – wysłuchaj mnie Pani![150]

Nie jest też obojętna nienawiść mężczyzny do kobiety. Ta nienawiść często jest tylko chorobliwym przejawem miłości, raz przechodzi w ubóstwianie, aby potem znowu stać się nienawiścią:

Ból się w nim wezbrał i jakaś dzika, nagła nienawiść. Na krzyż ją wbić każę, na krzyż, powtarzał z błędnym uśmiechem. Zamknął oczy i z rozkoszą pastwił się przedśmiertną męką swejnniewolnicy. […]

Zerwał ją z krzyża, tulił jak dziecko w swych ramionach, po szatach jego ściekała krew, całował jej rany – szalał w rozpaczy; rzezańców, co śmieli jej dotknąć, kazał w ćwierci rozrywać, zrobił z niej bóstwo i kazał jej składać ofiary…[151]

Nienawiść do kobiety bierze początek w egzaltacji miłosnej, z jednej strony, a niemocy z drugiej, a mianowicie lęku przed płcią piękną. Jest to kapitulacja niegodna mężczyzny. Świadomy swej siły mężczyzna nie traci równowagi wobec kobiety i tajemnicy, która ją otacza. Nie widzi w niej początku wszelkiego zła, którego trzeba się strzec, nie utożsamia z szatanem.

Proza Stanisława Przybyszewskiego przede wszystkim przedstawia instynktowną, cielesną stronę miłości erotycznej oraz patetyczną i egzaltowaną erotykę wysublimowanego

---

[149] Z. Bytkowski, *Stanisław Przybyszewski, [w:] Charakterystyki literackie*, dz. cyt., s. 75.
[150] S. Przybyszewski, *Androgyne*, W. L. Anczyc i Spółka, Kraków 1900, s. 15.
[151] Tamże, s. 32.

uduchowienia[152]. Czasem zdaje się, że opozycja: instynkty – duch jest o wiele mniej znacząca niż antymonia między fatum (przymusem) chuci a doświadczeniem pełni, androgynicznej Dwój-Jedni[153].

Dwój-Jednia to odwieczna dążność jednostki do stopienia się z drugim człowiekiem i unieśmiertelnienia się przez to zespolenie jest zasadą wszelkiej miłości. Idea ta, którą można śledzić praktycznie we wszystkich utworach *Polskiego Satanisty,* w poemacie *De Profundis* staje się tematem głównym. Podjęty tu został problem kazirodczego stosunku rodzeństwa, czyli brata i siostry. Mit incestu wykorzystuje Przybyszewski jako język umożliwiający komunikację na poziomie erotyki, ontologii i egzystencji. Staje się także narzędziem odsłonięcia ludzkiej psychiki, odkrywającym prawdę o głębinowych strukturach Ja: wypieranych pragnieniach, tłumionych popędach i blokadach w relacjach z rzeczywistością zewnętrzną[154].

Myśl przewodnia tego utworu jest taka, że ci dwaj „rodzeni" kochankowie nieustannie próbują połączyć się ze sobą w rozpasaniu chuci. Jest tu przedstawiony fatalizm erotyzmu. Autor stworzył rzeczywistość halucynacyjną, w której nie sposób odróżnić realności od urojenia. Bohater często cierpi na powtarzające się stany lękowe i gorączkowe. Realność została całkowicie unieważniona poprzez przemieszczanie scen posiadających referencje wobec rzeczywistości z majakami bohatera. Jedyną regułą obowiązującą w świecie kochanków jest bezzwrotne reagowanie na bodźce erotyczne. Bohaterka *De Profundis* i jej brat zachowują się jak bezzwłoczne narzędzia, poruszane chucią, która ich wyzwala od norm i zakazów:

Niszcząca ekstaza chuci szarpała im nerwy.[155]

Praktycznie każde ich zbliżenie zawiera wyraźnie pokazany gwałt lub wampiryczne pożeranie. On patrząc na nią „wgrzebywał się oczyma w jej oczy"[156]. Natomiast ona „zębami szarpała skórę na jego szyi, wgryzła się palcami w jego piersi"[157], „chciwie wessała się oczyma w niego"[158], „rzuciła się na niego, wżarła się zębami w skórę jego szyi i rozdarła ją"[159]. Ten opis przypomina obraz E. Muncha *Wampir*, gdzie przedstawiona kobieta wgryzająca się w szyję mężczyzny. Podane cytaty świadczą o tym, że bohaterowi są obce stereotypy miłosnego spojrzenia. Natomiast Agaj ujawnia drapieżność, wręcz wampiryczność względem brata. Nie

---

[152] B. Wojnowska, *„Nad morzem" S. Przybyszewskiego. Mistyka i płeć, [w:] Stanisław Przybyszewski. W 50-lecie zgonu pisarza,* PAN, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1982, s. 108.
[153] W. Gutowski, *Mit Androgyne w poematach Stanisława Przybyszewskiego, [w:] Filologia Polska,* pod red. Joanny Ciechanowskiej, zeszyt 245, wyd. I, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 1993, s. 70.
[154] G. Matuszek, *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny.(…),* dz. cyt., s. 256.
[155] S. Przybyszewski, *De Profundis, [w:] Życie*, 1900, Nr 1, s. 37.
[156] S. Przybyszewski, *De Profundis*, [w:] *Życie*, 1899, Nr 21/22 (1 XII), s. 398.
[157] Tamże, s. 397.
[158] Tamże, s.399.
[159] S. Przybyszewski, *De Profundis, [w:] Życie*, 1900, Nr 1, s. 37.

może i nie chce nawiązać trwałego, harmonijnego związku. Nie chce podporządkowywać się normom i regułom obowiązującym w społeczeństwie. Bohaterka dąży do przekroczenia ostatecznego tabu, czyli do samobójstwa, które pozwoli na spotkanie w pierwotnym żywiole.

Agaj kusi swego brata wizją swobody poprzez przekraczanie wszelkich norm. Wyzwala w kochanku wspomnienia sprzed dwunastu laty, które wzmagają w nim uczucie. Raz go odpycha, szydząc nad wyznaniami brata, to znowu przyciąga. Jej miłość można nazwać dążnością do destrukcji i samozniszczenia. Kochankowie nawet nie próbują w jakiś sposób zalegalizować albo ustabilizować swych uczuć. Szczęście w świecie chuci jest nie do pomyślenia. Agaj nie szuka ładu czy harmonii. Ubezwładnia brata dzięki prowokacyjnej grze i sztucznemu dystansowi. Na pozór wyrzeka się myśli o inceście, ale widzi w nim źródło odrodzenia i wyzwolenia. Agaj chce wyzwolić się od norm panujących w świecie, od racjonalizmu, uczuć, które kreślą wyraźną granicę między szczęściem a cierpieniem:

> - *Nienawidzę, pogardzam rozsądkiem. Nie mam rozumu. Nie wiem, co robię, co mówię. Mam nieskończony wstręt przed tym zdrowym rozsądkiem tych wszystkich ludzi naokół. Boże, jaki oni strach mają przed cierpieniem… Jak to bydło szczęścia pragnie, tego głupiego szczęścia! (…) Ale my nie, nie, nie!*[160].

Stosunek brata do siostry przybiera postać wampirycznego pożądania, często ją nazywa szatanem lub wampirem:

> *To Agaj! – zmora Agaj – Wampir Agaj!*[161]

> - *Jesteś, Agaj? – pytał po chwili.*
> - *To twój wampir?*
> *Skinął.*[162]

Agaj jest zawsze ubrana jak modernistyczna femme fatale, uwielbia nosić ubrania czarnego koloru:

> - *Masz niezwykle ciekawe rękawiczki. To przypomina styl Ropsa. Ty cała wyglądasz, jakby cię Rops narysował. I masz też tę całą bezwstydną, wyzywającą niewinność… ha, ha, ha… i umiesz się ubierać!*[163]

[160] Tamże, s. 36.
[161] S. Przybyszewski, *De Profundis*, dz. cyt., s. 397.
[162] Tamże, s. 34.

Przypomina kobiety z obrazów Ropsa[164]. Jest to wyraźna demonizacja bohaterki. Znawczyni twórczości Przybyszewskiego, Gabriela Matuszek, stwierdza, że fetyszyzacja lub demonizacja pierwiastka kobiecego jest lustrzanym odbiciem męskiej samoświadomości, a konkretnie: poczucia własnej słabości.

Główną bronią kobiety fatalnej są jej włosy[165]. Uwodzicielka zazwyczaj owija w nie swoją ofiarę jak pająk owady:

> - *Owinę cię mojemi włosami – szeptała i rozpięła włosy…*
>
> - *Moje włosy tak długie, - mogę się cała w nie odziać. […]Całowała go długo, a potem objęła go rękoma, położyła głowę na jego piersi, strumień jej włosów rozlał się po całem jego ciele.*[166]

Włosy jakoby żyją własnym życiem, same rozlały się po ciele, bez woli ich właścicielki.

W finale utworu wampiryczny pocałunek siostry przypieczętował umowę o samobójstwie nad morzem, „pojawia się wizja konwulsyjnego kosmosu, nad którym, podobnie jak Ewa w *Dies irae*, króluje kobieta, symbol dominacji chuci-natury nad kulturą i etosem"[167]. Ta umowa prowadzi do obłędu, a w końcu do śmierci bohatera:

> *Skryła się na morzu… Sama stała się morzem… Ale ja już ją odnajdę.*
> *[…]*
> *Stał w oknie z wyciągniętemi rękoma.*
> *Agaj! Mam cię! Rozśmiał się na głos.*
> *Runął w dół.*[168]

Bohaterowie w halucynacyjnym zapamiętaniu pędzą w otchłań. Ich śmierć niczego nie rozwiązuje, nie wyjaśnia, nie koi. Jest po prostu kulminacją fantasmagorycznych przeżyć, które doprowadziły do samozniszczenia. Nie może być inaczej, skoro ma się do czynienia z postacią wampiryczną.

---

[163] Tamże, s. 31.
[164]F. Rops - belgijski malarz, ur. 7 VII 1833, zm. 23 VIII 1898; jego prace charakteryzują się upodobaniem do perwersji i erotyki. S. Żurawski, *Modernizm*, dz. cyt., s. 208.
[165] P. Bade, *Femme fatale.(…)*, dz. cyt., s. 13, tłum. własne autorki.
[166] S. Przybyszewski, *De Profundis*, dz. cyt., s. 34.
[167] W. Gutowski, *Nagie dusze i maski*(…), dz. cyt., s. 83.
[168] Tamże, s. 38.

Androgyne – najważniejszy wyzwolicielski erotyczny mit epoki prezentował dążenie do jedności pierwiastka męskiego i kobiecego […], ale też symbolizował zespolenie różnorodnych przeciwieństw: materii i ducha, tego, co indywidualne i tego, co kosmiczne, Ja i Ty[169]. Trzeba zauważyć, że Przybyszewski mit androgyne rozumiał dwuznacznie: 1) stopnienie dwóch istot w jedno kosmiczne Ja i Ty; 2) nie tyle akcentowanie możliwości przywrócenia archaicznej jedności, lecz traktowanie mitu androgyne jako inspiracji do odkrycia nieznanej, dotąd nie wypowiedzianej prawdy o ludzkiej egzystencji.

Należy podkreślić, iż miłosno-imaginacyjne wtajemniczenie rozwija się w rytmie dwutaktowym: dążenie do kreacji „wewnętrznej kobiecości" przeplata się z pragnieniem realnego zdobycia partnerki[170]. Bohater przekracza koło zdrowego rozsądku, zmierza w głąb siebie, często miota się między dominacją a uległością:

> *Tęsknił, krzyczał za nią i bał się jej.*[171]

W *Androgyne* wyrazem takiej ambiwalencji jest ciągła zamiana ról: króla i niewolnika. Mężczyzna, nad którym dominuje kobieta, a właściwie kobieta demoniczna, rekompensuje swą słabość i zależność przyjmując rolę najbardziej majestatyczną i sakralną: Boga-Króla.

W pierwszej części utworu bohater poszukuje tajemniczej kobiety, która raz była postrzeżona i została na zawsze w jego wyobraźni. Przesyła mu kwiaty i on już nie może jej zapomnieć:

> - *Więc była tam, siedziała w pierwszym rzędzie i wświeciła ciemne gwiazdy swych oczu w moją duszę, odbiła je w odmętach mej duszy. Wtedy, kiedy cały świat zanikł mi z przed oczu, kiedy wszystko się zlało w jeden orkan burzy, co z pod mych palców wypływał, potęga jej tęsknoty odbiła we mnie te oczy – jej oczy… A ja sam dopełniłem jej twarz, bo tylko taka twarz płomieni tem światem, co się wokół tych oczu rozlewa…*[172]

Podczas gorączkowego stanu bohater odbiera ten bukiet jako twarz zagadkowej postaci, którą ukochał:

> *Tak, - ona gibka i wiotka jak łodyga tuberozy, a oczy jej czyste, jak te dwie białe gwiazdy na słaniającej się sennie tuberozie*[173].

---

[169] W. Gutowski, *Mit Androgyne w poematach Stanisława Przybyszewskiego…*,dz. cyt., s. 69-79.
[170] Tamże, s. 71-72.
[171] S. Przybyszewski, *Androgyne*, dz. cyt., s. 39.
[172] Tamże, s. 8.
[173] S. Przybyszewski, *Androgyne…*, dz. cyt., s. 8.

Kwiaty ofiarowane przez nieznaną wielbicielkę rekompensują jej nieobecność. Zgodnie z prawem magicznego przeniesienia cech z podmiotu na przedmiot udziela im się kobiecy wampiryzm. Imitacja pieszczot kwiata jako ciała prowadzi bohatera w wir asocjacji, gdzie konkretnym kwiatom odpowiadają określone cechy kobiecości, np. tuberoza – niewinność, mak - pożądanie[174].

Dzięki ciemnej magii (kultowi Asztaroth) chce zobiektywizować swe marzenia, kreować postać tej tajemniczej kobiety:

Fala błyskawic zapieniła się i opadła w ciemnej komnacie, piorun uderzył w olbrzymie zwierciadło, rozległ się krzyk, a na szyję opadła mu w namiętnem, dzikiem rozpasaniu ta, której szukał, której pragnął, dla której duszę swą zaprzepaścił..[175]

Charakterystyczne, iż w tym przypadku emanacja Ty z Ja wytwarza jedynie obiekt pożądania i prowokuje do pościgu za nim[176]. Rezultatem tej gonitwy jest orgia, podczas której bohater osaczony splotem kobiecych ciał przeżywa lęk klaustrofobiczny. Zostaje uwięziony między żeńskimi ciałami, których agresywność sam wywołał, działając według strategii „dominującego", „pożądającego":

A nagle poczęły się te wszystkie głowy wyłaniać: widział ramiona wyciągnięte ku niemu, postacie schodziły, zlewały się, wyskakiwały ze ścian, rzucały się na niego; piekielny śmiech, chichot, płacz, jęk, przerażające krzyki i skowyczące wycie rozległo się po Sali, odbiło się tysiącznem echem po ścianach połamanych w tysiące kątów; oplotły go lubieżne ciała; zawisły mu na szyi, stłaczały go wdół, porywały go w ramiona i podrzucały w górę; rozpasała się wokół straszna orgia nagich członków, potwornych splotów, dzikich podrywów, - lecz w tej samej chwili rozwiał się majak szatański…[177]

W takiej fantasmagorycznej przestrzeni centralne miejsce zajmuje ukrzyżowana kochanka. Motyw ten w epoce modernizmu często był łączony z przeżyciem erotycznym, np. *Kuszenie św. Antoniego* F. Ropsa (patrz aneks nr 14). Obraz ukrzyżowanej odwraca sens chrześcijańskiego symbolu (ofiarę zastępuje frenetyczne upojenie, bolesna rozkosz), po drugie,

---

[174] Por. S. Przybyszewski, *Androgyne…*, dz. cyt., s. 28-29.
[175] Tamże, s. 15-16.
[176] W. Gutowski, *Mit Androgyne w poematach Stanisława Przybyszewskiego…*,dz. cyt., s. 73.
[177] S. Przybyszewski, *Androgyne…*, dz. cyt., s. 29.

utrzymuje pożądającego mężczyznę w stanie napięcia – między rolą kata a niewolnika-wielbiciela[178]:

Patrzała na niego przymrużonemi oczyma; z poza długich rzęs wybiegały lubieżne węże kuszeń i wabień; kołysała się z rozkoszną pieszczotą na krzyżu (...)[179]

Mimo zadanej męki kobieta nadal uwodzi i prowokuje. Nie jest to obraz cierpienia odkupiającego, raczej obraz pożądania seksualnego, które wiedzie ku totalnemu wampiryzmowi, gdzie jeden pożera drugiego.

Bohater, owładnięty przez zaborczą kobiecość, wyrzeka się swego rodzimego miasta i zamieszkuje w innym mieście sztucznym, ale nie martwym. Odrzuca rolę króla, która uwikłała go w ambiwalencji dominacji i uległości. On i ona prowadzą rozmowy, które można włączyć do każdego młodopolskiego romansu. Gra spotkań, rozstań i poszukiwań kończy się wiecznym złączeniem:

On i ona mieli powrócić do wspólnego łona, by zlać się w to jedno ognisko, w to jedno święte słońce. Tam się dokona cud; wielki, nieziemski cud: będzie jednym i niepodzielnym (…)[180]

Jedność – synteza, potęga kosmiczna, pociąg dwóch płci – jako wola do syntezy, do zlania się w prajedność, androgyne.

W literaturze przełomu wieków dominują kobiety demoniczne, które niosą klęskę życiową lub śmierć mężczyzny. Lecz były też takie, których nie można łączyć z mitem chuci lub Androgyne.

Jedną z takich bohaterek jest Ewa z dramatu Stanisława Przybyszewskiego *Śnieg*. Nie można jej uznać ani za medium chuci, ani za uosobienie popędu płciowego, ani za cząstkę androgyniczną. Niszczy rodzinę Tadeusza, przyczynia się do śmierci Bronki, jego żony. Ale czyni to po to, aby pokazać mu perspektywę działań, poszukiwań, przygód, które mogą przed nim się otworzyć:

---

[178] W. Gutowski, *Mit Androgyne w poematach Stanisława Przybyszewskiego…*,dz. cyt., s. 74.
[179] S. Przybyszewski, *Androgyne…*, dz. cyt., s. 30.
[180] Tamże, s. 80.

(...) Tyś do walki stworzony – tyś marzył kiedyś być wodzem, nowe światy tworzyć. Przystanąć na to tylko, by śród trupów i rumowisk zdjąć szyszak z głowy, by tylko uznojone czoło obetrzeć… Nie dla ciebie ciche zakątki, miękkie dywany, wesołe kominki. (…)[181].

a następnie:

(...) Tobie ciasno tu w tym cichym, ciepłym zakątku. W tobie rwie się wszystko, zapory łamać, światy zdobywać! Tyś ostatni z tego wielkiego, pięknego rodu konkwistadorów, którym głupi zakątek, zwany Europą, nie wystarczał.[182]

Ewa jest postacią niejednoznaczną, czyli można ją uważać za niszczycielkę, bo niszczy ludzi słabych oraz za inspiratorkę, która stara się być muzą dla Tadeusza. Stwarza przed nim obrazy, które odpowiadają jego tajnym pragnieniom. Miłość Ewy wywołuje falę uczuć, bohater czuje miłość i nienawiść jednocześnie:

Tadeusz
Nienawidzę cię.

Ewa
Wiem o tym i tym więcej kocham twoją miłość.

Tadeusz
Nie wypieram się mojej miłości, nie wypieram się mojej strasznej, strasznej tęsknoty za tobą, ale tej ofiary dla ciebie nie poniosę, i to, przysięgam ci, nigdy, nigdy się nie stanie.[183]

„Przybyszewski stworzył w *Śniegu* wyrazisty portret kobiety fatalnej, która niszczy inspirując i inspiruje niszcząc"[184]. Tadeusz wybiera Ewę, ponieważ kojarzy mu się ona z wolnością. Wywołuje w nim tęsknotę, chociaż bohater nie może określić, za czym tęskni. Na

---

[181] S. Przybyszewski, *Śnieg*, Tower Press, Gdańsk 2000, s. 25.
[182] Tamże, s. 28.
[183] Tamże, s. 62.
[184] W. Gutowski, *Nagie dusze i maski…*, dz. cyt., s. 76.

pytanie Bronki: „za czym tęsknił?” – odpowiada: „za tęsknotą”. Tęsknota ta prowadzi do śmierci. Jednak to Bronka zostaje poświęcona dla *mors*.

Śnieg jest zupełną analogią *Nieboskiej komedii* Krasińskiego. Tadeusz kochał Ewę, która była muzą jego marzeń o potędze, zdobyczach, sile. Po zerwaniu ożenił się z prostą, kochającą go dziewczyną. Rok żyli w szczęściu. Wtem zjawiła się Ewa… Razem z nią wraca żądza walki, zdobyczy itd. Bronka rozumie, że nie może rywalizować z Ewą, jej pięknością i wpływem na Tadeusza. Postanawia więc, że złoży siebie w ofierze, aby jej mąż mógł tworzyć. Popełnia samobójstwo w taki sam sposób, w jaki zmarła jej siostra. Każe, aby zmieciono śnieg ze stawu:

Bronka
Tak, każ, niech ludzie zmiotą śnieg ze stawu…[185]

W akcie III Kazimierz, brat Tadeusza, mówi Bronce, że Tadeusz musi być z Ewą, ponieważ jest to jego przeznaczenie. Dlatego właśnie bohaterka postanawia roztopić się jak śnieg, aby jej mąż mógł odrodzić się:

Makryna
Poszli, już poszli… Moje żniwo… moje żniwo… jedną niosłam na moich rękach… a teraz drugą… drugą (Podchodzi do otomany obchodząc z wolna dokoła pokój) Tu siedział ten kochany, biały gołąbek… tu… A ją najwięcej kochałam… (Obchodzi dalej pokój, po kolei dotyka mebli) Tu… tu moja gołębica kryła swoje łzy. (Podchodzi do fotelu) Tu jeszcze dziś rano siedziała Bronka… Bronka… Bronka… I już nie wróci, nie wróci… I ten piękny sokół nie wróci… Tak stać się musiało… Białe widmo jej matki chodzi po pałacu i woła… woła… Nie wrócą już, nie wrócą już nigdy… A teraz ja tu pozostanę… (Siada nieruchoma i pozostaje)[186].

Bronka popełnia samobójstwo razem z Kazimierzem.

S. Przybyszewski wprowadza do dramatu postać, która zapowiada śmierć. Jest nią Makryna, była piastunka Bronki. Jest ona jednak bardziej uosobieniem demona przychodzącego po ofiarę, boginią Kali, czy w mniej drastycznej wersji: Charonem, niż samą Panią Śmiercią[187].

Bohaterka doskonale łączy się ze śnieżną przestrzenią. Współistnieje z nią w sposób mentalny. Nawet jej śmierć jest śmiercią białą, niewinną.

---

[185] S. Przybyszewski, *Śnieg*, dz. cyt., s. 65.
[186] Tamże, s. 80.
[187] H. Ratuszna, *W cieniu Tanatosa. Śmierć w dramatach Stanisława Przybyszewskiego – Rekonesans badawczy*, [w:] *Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia Polska LVII – Nauki Humanistyczno-Społeczne*, zeszyt 354, Toruń 2002, s. 27.

Bronka zostaje także przez Kazimierza porównana do śniegu, który ogarnia ziemię podczas zimy. Tadeusz jest otulony śniegiem-miłością Bronki:

Bronka

Powiedz mi, powiedz mi, czym jestem?

Kazimierz

Białym, czystym śniegiem, który na zmarzłą grudę ziemi opadnie, ugrzeje, otuli tego trupa, dopóki nie odżyje, budzić się nie pocznie i z ciepłego już łona, z ziarn, zda się zmarzłych ziarn, nowe, świeże kiełki puszczać pocznie…[188]

Bohaterka zauważa, że aby ożywić zmarzlinę, którą jest Tadeusz, musi stopnieć jak śnieg, czyli umrzeć.

Ewa jest antagonistką Bronki. Nie pcha mężczyzny do popełnienia zbrodni. Radzi Tadeuszowi być mocnym, bezlitosnym w jego drodze poznania nowych światów.

Ewa – to symboliczne imię i bohaterka nie zawodzi oczekiwania. Jest kobietą o kosmicznej mocy, która ponownie budzi w Tadeuszu uczucie. Ewa jest jedną z ciekawych postaci, która personifikuje całą moc tęsknoty za tęsknotą Tadeusza[189].

Według Stanisława Przybyszewskiego, kobieta wyznacza rolę kochankowi. Ona go niszczy, gdy on chce zrzucić z siebie to jarzmo chuci. Dlatego z perspektywy mężczyzny, który dąży do indywidualizacji i duchowej autonomii, miłość kobiety jest uczuciem wampirycznym, ale cierpienie zadane przez płeć piękną pomaga poznać świat „nagiej duszy”. Mężczyzna zafascynowany kobietą szuka rozkoszy, lecz czeka go obłuda, chaos, śmierć.

Najjaskrawszą przedstawicielką kobiety-modliszki w twórczości S. Przybyszewskiego jest Ada Karska z utworu *Mocny człowiek*. Demoniczna piromanka, która wikła głównego bohatera Henryka Bieleckiego w niebezpieczny sadomasochistyczny romans.

Jest ona „siostrzaną” kochanką, kobiecą wersją mocnego człowieka, żywym wcieleniem zła. Popełnia zbrodnie bez żadnego wyrzutu sumienia, charakteryzuje ją okrucieństwo, nienawidzi porządności, nawet szyderczo wymawia ten wyraz:

[188] S. Przybyszewski, *Śnieg,* dz. cyt., s. 57.
[189] M. D. Johnson, *On the patos of the soul: Stanisław Przybyszewski and the Russian stage. The cases of Vera Komissarzhevskaia and Vsevolod Meierkhol'd (1900 1910)*, The University of Kansas, Kansas 2008, s. 464. Tłum. własne autorki.

(...) chciał ze mnie, po wczesnej śmierci rodziców, zrobić porządną, rozumie pan? Por-r-r-rządną kobietę zrobić (...) Znudziło mnie to wszystko, kopnęłam to i teraz mi dobrze…[190].

Jej zbrodniczą duszę widzi Borsuk, biedny malarz, któremu Ada pozuje za darmo. Maluje jej portret, na którym przedstawia ją następująco:

Całe piekło złych, przewrotnych myśli, drapieżnych pragnień, rozpasanych namiętności paliło się w tych oczach, a wokół ust tkwił słodki, czysty, dziewiczy uśmiech.[191]

Borsuk boi się Karskiej, wręcz ją nienawidzi i przelewa tę nienawiść na płótno:

Był to portret dziewczyny, czy też młodej kobiety, namalowany z ogromnym rozmachem, z jakąś zaciekłą, namiętną nienawiścią.[192]

Bielecki zostaje zahipnotyzowany oczyma Karskiej, przedstawionej na portrecie, a po zapoznaniu się z oryginałem wchodzi w demoniczny związek.

Pierwszy dotyk Ady zadaje Henrykowi ból:

Wyciągnęła milcząco swoją drapieżną rękę – i jak oślizgły wąż wsunęła się jej wąska dłoń pod mankiet, rękaw marynarki i koszuli, ujęła jego ramię i wpiła ostre paznokcie w nagie ciało…

Syknął z bólu.

- Boli? – spytała cicho.

- Nie! – ujrzał jej oczy, takie, jakie je Borsuk namalował: złe, chciwe, przewrotne i zimne.[193]

Kobieta fatalna zostawia na ciele „mocnego człowieka" stygmat, oznakę, która świadczy o podporządkowaniu się. Karska próbuje złamać stereotyp kobiecego poddania się mężczyźnie i stara się w pewnym stopniu przejąć rolę deflorującą. Ada chce walczyć o dominację nad mężczyzną. Jej celem jest uwiedzenie i podporządkowanie sobie „mocnego człowieka",

[190] S. Przybyszewski, *Mocny człowiek*, Nakład Gebethnera i Wolffa, Warszawa 1912, s 103.
[191] Tamże, s. 77.
[192] Tamże, s. 77.
[193] Tamże, s. 92.

ponieważ męski samiec, Bielecki, podnieca ją swym tygrysim beauté du diable; pragnie go zdobyć i ujarzmić[194].

Bielecki potrzebuje Ady, ponieważ staje się jego współzbrodniarką, która podpala dom dla przyjemności[195]. Henryk stwierdza, że idzie od Karskiej moc i siła, a jej cynizm i tęsknota za zbrodnią będą dla niego bodźcem i otuchą. Natomiast femme fatale ma na celu związać go ze sobą:

Nie, braciszku, zrobię to, bo tem cię ze sobą zwiążę. Nic tak ludzi nie sprzęga, jak zbrodnia... Jaka bestya zapamiętała i zaślepiona w swej megalomanii! Nawet na chwilę nie przypuszcza, że niezadługo stanie się narzędziem w moim ręku.[196]

Przekonuje Bieleckiego, że zabójstwo Lusi (naiwnej jego kochanki) jest konieczne, a zarazem pokpiwa z niego, widzi w nim tylko „Napoleonika czynu". Erotyczny i zbrodniczy pakt zostaje rozerwany, gdy Ada zakochuje się, chociaż ta miłość jest raczej miłością-nienawiścią:

Bo ja wiem, czy to miłość? Wiem tylko, że na myśl o tobie zgrzytam zębami z wściekłości, wiem, że ręce moje wszczepiłyby się najchętniej jak kleszcze w twoje gardło, kolana moje najchętniej dusiłyby twoje piersi, żeby wszystkie żebra trzeszczały, najwyższą moją rozkoszą byłoby patrzeć, jak się dusisz, jak twarz twoja zielenieje, oczy słupem stają w przedśmiertnym strachu.[197]

Gdy Ada dowiaduje się, że Henryk zdradza ją z Niną (żoną jego przyjaciela), dokonuje aktu zemsty nie tylko wobec głównego bohatera, ale całego męskiego rodzaju:

Wam się zdawało, że ja któregoś z was kochałam?! – mówi do Poraja – *Ha, ha, ha, co za potworna głupota! (...) a ponieważ jesteś czymś więcej niż mój kamerdyner, więc hojnie twoje usługi zapłaciłam: zrobiłam ofiarę z mego ciała.*[198]

Podczas stosunku miłosnego z Adą książę Poraj przeżywa androgyniczną epifanię:

---

[194] G. Matuszek, *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny.(…)*, dz. cyt., s. 308.

[195] Jest piromanką, która w młodości wzniecała pożary. Opowiada Bieleckiemu o podpaleniu stodoły ojczyma a następnie lasu.

[196] S. Przybyszewski, *Mocny człowiek*, dz. cyt., s 227.

[197] S. Przybyszewski, *Wyzwolenie*. Cześć druga *Mocnego człowieka*, Warszawa 1929, t. 3-4 (Biblioteka „Tygodnika Ilustrowanego", t. 67-680), s. 30.

[198] S. Przybyszewski, *Święty gaj*. Część trzecia *Mocnego człowieka*, Warszawa 1929, t. 5-6 (Biblioteka „Tygodnika Ilustrowanego", t. 69-70), s. 67.

To nie była już rozkosz cielesna, przestał myśleć, poprzez niego przelewały się fale ognia, stracił poczucie cielesnego istnienia, spadał i wznosił się, budził się i znowu omdlewał, a na usta wyrywał mu się ustawicznie krzyk pełen nieziemskiego szczęścia i dokonania wszystkich jego tęsknot, rozwiązania tak strasznie męczącej zagadki jego bytu, krzyk wyzwolenia: - Ado![199]

Jest to dla niego przeżycie sakralne, które Karska niszczy swym cynizmem względem jego miłości. Kobieta - modliszka odrzuca „obrzydliwy haszysz dobroci", a po mistycznych uniesieniach: „razem z nią stać się jedną istotą"[200] – przyznaje się, że oddała się jemu tylko z powodu kompensacji poniesionych kosztów finansowych. Karska przekonała go, że miłość jest sprawą fizjologii oraz wyrafinowania, że przede wszystkim jest upadkiem i zmusza tym magnata do zabójstwa. Przybyszewski odbija w krzywym zwierciadle wczesnomodernistyczną kliszę: modliszka w ostatecznym rozrachunku pożera samą siebie[201].

Gabriela Matuszek twierdzi, iż Ada – to kobiecy, sobowtórowy Cień „mocnego człowieka". Jej los jest lustrzanym odbiciem losu Bieleckiego, który także prowokuje do zabicia siebie.

Jej zdaniem, ta powieść jest artystycznie najsłabsza ze wszystkich powieści Stanisława Przybyszewskiego. Ale to właśnie ona stała się obiektem zainteresowania Wsiewołoda Meyerholda. W latach 1916-1917 nakręcił w Rosji film, który jednak nie ukazał się na ekranach ze względu na nieudolności w montażu. Drugiej ekranizacji dokonał w roku 1929 Henryk Szaro. Zainteresowanie reżyserów prawdopodobnie wynikało ze specyfiki powieści i jej kinematograficznej dynamiki oraz przenikania się scen-obrazów.

Premiera filmu *Mocny człowiek* odbyła się w Warszawie 2 października 1929 roku w kinie „Casino". Przez długie lata film był uważany za zaginiony, dopiero w 1997 r. w Królewskim Archiwum Filmowym w Brukseli odnaleziono kopię.

Akcja filmu została uwspółcześniona. Przesunięto ją z początku XX wieku na rok 1929. Fabuła została znacznie okrojona, zostały uwypuklone akcenty melodramatyczne. Losy bohatera są przedstawione w ramach prezentacji tradycyjnych wzorców dobra i zła. Ada Karska jest usunięta ze scenariusza, co robi niemożliwym porównanie filmu i powieści na użytek niniejszej pracy.

---

[199] Tamże, s. 66.
[200] Tamże, s. 66.
[201] G. Matuszek, *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny*(…), dz. cyt., s. 310.

4. *Wampir* Władysława Reymonta

Władysław Stanisław Reymont – znany jako autor *Chłopów*, *Ziemi obiecanej*, *Komediantki*. Wspaniały piewca realiów wiejskich odznaczony Nagrodą Nobla. Dany podrozdział poświęcę jego powieści, która nie jest tak szeroko znana – *Wampir*.

Jest to utwór najbardziej europejski a jednocześnie wyjątkowy w dorobku Reymonta. Niewątpliwie stanowi podsumowanie wrażeń z seansów spirytystycznych w Londynie, w których brał udział.

Wyjechał na obczyznę w 1894 roku ze spirytystą-szarlatanem na zjazd teozofów. Tam miał możliwość zapoznania się z kontynuatorami myśli słynnej teozofki Heleny Bławatskiej, która zresztą jest wspomniana w utworze.

W tym utworze Reymont opowiada o Polaku Zenonie, który przyjechał do Londynu i mieszka tam od dziesięciu lat. Miasto jest przedstawione jako tonące we mgłach, deszczu i błocie. A wokół krążą zwolennicy rozmaitych religii i sekt. Są tu sataniści, teozofowie, spirytyści, na porządku dziennym seanse mediumiczne i okultystyczne.

Daisy – postać tytułowa. Zenon poznaje ją w roli medium, podczas seansu spirytystycznego, zorganizowanego przez miejscowe koło teozoficzne w Londynie. Jak powiada sama Daisy, przyjechała ona do Anglii z Indii, a dokładniej z Kalkuty, w towarzystwie tajemniczego hindusa, nazywanego „Mahatma Guru" i czarnej pantery, zwanej Bagh.

Wszyscy znajomi, a między innymi Mrs. Smith, ostrzegają Zenona przed przyjaźnią z demoniczną kobietą, jednak Polak poddaje się jej wpływom coraz bardziej.

Zenon jest literatem, uzyskuje wielki sukces w Anglii, pisząc pod pseudonimem Walter Brown. W stałej pogoni za tajemniczą kobietą zaniedbuje kontakty przyjacielskie i rodzinne, aż w końcu zapomina o swojej narzeczonej Betsy i pisarskich zobowiązaniach.

Uczestniczy w seansie spirytystycznym, gdzie on i Daisy rozpadają się na dwie osoby. Po seansie Zenon ma podobne widzenie – widzi dwie Daisy: jedną śpiącą na sofie i drugą, zstępującą po schodach.

W powieści Reymont umieszcza jeszcze jedną tajemniczą kobietę. Jest nią Ada, która próbuje wrócić pisarza do siebie, mówiąc, że Wandzia jest córką Zenona oraz namawia go do powrotu do Polski. Ostatecznie jednak Zenon staje się wiernym akolitą Daisy.

W rzeczywistości hipnotyczna Daisy okazuje się sługą zła – kapłanką kultu Szatana. Uczestniczy ona w tajemnych obrzędach, podczas których pojawia się sam Bafomet. W powieści Reymont opisuje zgromadzenie satanistów w starej gotyckiej ruinie. Daisy poddaje się

ceremoniałowi oddania się we władanie Bafometowi. Zenon, który podążył za nią, stał się świadkiem orgiastycznego rytuału.

Wiadomo także, że główna bohaterka posługuje się hipnozą. Wprowadza Joe'go w dziwny trans podczas biczowniczego obrzędu sekty, określającej się jako „sekta spirytystycznych biczowników". Potrafi sprowadzić także na Zenona majaki i przywidzenia, podporządkowując sobie całkowicie jego psychikę. Odtąd Zenon błąka się po wielkim mieście niczym zahipnotyzowany, zaczyna myśleć o samobójstwie. Daisy namawia go do przeniesienia się do Włoch. Na koniec samotny Polak odpływa okrętem o złowieszczej nazwie Kaliban w nieznanym kierunku.

Jak już było wspominane, kobieta musiała podporządkowywać się pewnym zasadom. Ale w wieku XIX zaczęły pojawiać się utwory, w których płeć piękna zaczyna zachowywać się w sposób zgoła nieoczekiwany. Główna bohaterka zachowuje się właśnie tak. Drapieżna Lamia uwodzi mężczyznę dla własnej uciechy (cielesnej lub duchowej) i bez skrupułów, świadoma tego, sprowadza na niego śmierć (w dosłownym czy przenośnym znaczeniu). Ma wielką władzę nad płcią silną, zachowuje się tak, że mężczyzna nie potrafi powstrzymać żądzy.

> *Miss Daisy już nie było widać w ciemności, grała jednak wciąż, ale jakoś sennie i apatycznie. Podniósł się nagle z niezachwianym zamiarem przemówienia do niej, ale nim się odezwał, przeszła mu* naraz brutalna *myśl, trzeźwiąca jak smagnięcie biczem, że może jej spojrzenie nakazujące mówiło tylko to, czego pragnął w skrytości, może to się nie miało stać dzisiaj ani nigdy, a on jak głupiec czekał z drżeniem ciekawości i lęku…*[202]

Wampirzyca świadoma jest swojej seksualnej atrakcyjności, wie, że ma nad mężczyznami całkowitą władzę; może ich uwodzić i zabijać bez żadnego problemu, bo nie umieją zapanować nad własnym pożądaniem[203]. On jest teraz nie mężczyzną-zdobywcą, jak to było wcześniej, ale staje się mężczyzną-ofiarą.

> *(…) ale jeszcze ci raz powiem, że się strzeż Daisy, ona stanie się twoim nieszczęściem – szepnął groźnie*[204].

Wyrachowana kobieta wyrządza krzywdę uwodząc, a następnie porzucając. Jest tak, ponieważ szuka ona własnej rozkoszy.

---

[202] W. Reymont, *Wampir*, Tower Press, Gdańsk 2000, s. 37.
[203] http://www.badanialiterackie.pl/obcy/045-056_Gemra.pdf, data dostępu 15. 12. 2011
[204] W. Reymont, *Wampir*, dz. cyt., s. 66.

Miss Daisy posiada niezwykłą urodę, jest osobą tajemniczą, ma wspaniałe umiejętności hipnotyzowania, potrafi manipulować mężczyzną zgodnie z własnymi zachciankami:

Zaledwie przed półgodziną, wśród gwarnej i dosyć banalnej rozmowy, gdy się podnosił do wyjścia, ujrzał w jej źrenicach wyraźny nakaz pozostania, więc mimo natarczywych nalegań Joego pozostał, oczekując i drżąc w sobie tym bolesnym dygotem trwożliwej niepewności, co jak wąż zimnymi skrętami owija serce, dusi z wolna i krew wszystką, i myśl każdą wypija[205].

Prowadzi to do całkowitego wyczerpania lub do myśli samobójczych:

Byłby tak może przesiedział noc całą w tej radosnej zagubie siebie, gdyby się nie rozległ nad nim surowy i grzmiący głos.

- Radzę stąd iść, zimno tutaj i niebezpiecznie.

- Ale cicho i dobrze! – odrzekł niechętnie, powstając, bo policjant wziął go pod rękę i uprowadzał daleko od rzeki.

- Czy i utopić się nie pozwalacie nikomu? – zapytał ironicznie[206].

Kobiety (…) wywierają natychmiastowy wpływ, posiadają magiczną władzę nad mężczyznami nacechowanymi brutalną zmysłowością (…). Mężczyźni tacy odgadują ich naturę od pierwszego wejrzenia i niezwłocznie zaczynają ich pożądać. Popycha ich jakaś zgubna siła, i wkrótce, za sprawą tajemniczego powinowactwa i magnetycznego chyba przyciągania, zakuci w nierozerwalne łańcuchy, kładą się u stóp swego potwornego ideału[207].

- Jestem twój, pani, twój! – powtórzył chyląc przed nią głowę.

Uśmiech jak radosna błyskawica rozjaśnił jej twarz bladą, oczy strzeliły potężnym płomieniem, a purpurowe usta zaszemrały:

- Więc niechaj się stanie, czy tak?

- Co się ma stać! Tak, tak, myślałem, tego pragnę.

- I jesteś gotów?

- Choćby na śmierć! – zawołał namiętnie, zapominając o całym świecie. Utopił w niej całą duszę[208].

---

[205] Tamże, s. 36.
[206] Tamże, s. 43.
[207] M. Praz, *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, dz. cyt., s. 176.
[208] W. Reymont, *Wampir*, dz. cyt, s. 67.

Postawa mężczyzny staje się bierna, natomiast on bezsilną ofiarą, jego przyjemność zamienia się w cierpienie, miłość w męczeństwo:

Rozważając jej dziwny, nierówny stosunek do siebie, tę chwilami lodowatą obojętność i te prawie wyzywające spojrzenia, a może i coś więcej, gubił się w niepewnościach, w jakiejś tajemniczej, niepokojącej mgle, pełnej zarysów ledwie dojrzanych i męczących zagadkowością[209].

Zenon traci dystans wobec Daisy, w końcu staje się jej niewolnikiem, który reaguje na każde jej wezwanie:

Patrzał w nią pokornie niewolniczymi oczyma oddania i zależności, czując, iż jest związany z jej duszą na zawsze, że jeśli ona powie: Umrzyj! - to spełni ten nakaz z rozkoszą[210].

Całkowite zawłaszczenie drugiej osoby, które prowadzi do jej destrukcji, jest podstawą kontaktów między upiorem a jego ofiarą. Zahipnotyzowanie bywa także porównywane ze stanem zakochania lub opętania, kiedy wola człowieka, jego zachowanie nie poddają się kontroli umysłu, lecz są podporządkowane jakimś zewnętrznym wpływom i czynnikom[211]. Dlatego właśnie Zenon podążył za Daisy, gdy szła na czarną mszę. Nawet nie starał się ukryć:

Po drugiej stronie, w świetle wystawy sklepowej wyraźnie zobaczył idącą Daisy, pobiegł natychmiast za nią, nie mogąc się jednak zbliżyć z powodu gęstwy ludzkiej, nad którą widział jej głowę.
– Niechaj się stanie, co się ma stać – pomyślał, zupełnie niezdziwiony tym spotkaniem, pewny już, że po to tutaj przyszedł, że tak być miało...
Szedł za nią o parę kroków zaledwie, nie zbliżając się nawet wtedy, gdy tłum cały gdzieś się podział, gdy szli jakimiś prawie pustymi ulicami, że tylko ich kroki rozlegały się głucho, szedł za nią jak cień nieodstępny i nigdy nie zgubiony, jak konieczność...
Jakieś ulice przeszli, jakieś puste place, jakieś parki uśpione i pełne cichych szmerów, i po szerokich schodach wchodzili na jakiś dworzec kolejowy.
Kupił bilet do tej samej stacji, której nazwę ona przedtem rzuciła kasjerowi.

---

[209] Tamże, s. 53.
[210] Tamże, s. 67.
[211] A. Gemra, *Od gotycyzmu do horroru.(…)*, dz. cyt., s. 174.

Nie krył się przed nią zupełnie, weszli do poczekalni prawie razem(...)[212].

Dlatego też ciągle szukał jej w mieście, starał się ją spotkać. Nie jest w stanie sprzeciwiać się zmysłowości, jest dostępny na każde wezwanie demonicznej kobiety. W jej towarzystwie nikt nie pozostaje bezpieczny.

Bohaterka swym zachowaniem przypomina kobietę z obrazu Edvarda Mucha pt. *Wampir*. Wgryzła się w duszę Zenona tak, jak diabolique w kark mężczyzny. Główny bohater stacza się coraz niżej, pozbawiony woli i siły. Mężczyzna z obrazu nigdy nie pozbędzie się swego wampira, Zenon także na zawsze pozostanie pod wpływem swego upiora.

Daisy można też porównać z *Damą w kapeluszu* Gustawa Klimta (patrz aneks nr 15). Bohaterka w pełni prezentuje kobietę, którą fascynowało się większość artystów modernizmu.

Femme fatale jest niedostępna, zimna. Jest urodziwa, jej ciało doskonałe. To zagadka, której nigdy nie da się rozszyfrować. Prowadzi Zenona do samozniszczenia:

Ale głos Daisy wciąż w nim śpiewał; wciąż słyszał jej słowa spadające mu na duszę rosą wonną i palącą; wciąż widział jej oczy, przenikały go niby ostrza dręczące bolesną rozkoszą... Przepalał go straszliwy żar ekstazy, miotał nim wicher szczęsnego szaleństwa, unosił w nieba i rzucał w odmęty niepojętej zgrozy, na jakieś głuche, umarłe dna wyczerpania. A wśród tego chaosu i strzępów myśli wiło się przez niego tylko to jedno mocne i świadome uczucie, że musi być posłuszny jej woli, musi, i że ta konieczność ofiary z siebie i zatracenia się ma niewypowiedzianą słodycz zamierania[213].

Femme fatale to emisariuszka piekła. Wszyscy radzą Zenonowi uciec, wyjechać, aby wyzwolić się od demonicznego wpływu diablicy:

– Ulegniesz jej z pewnością... Nie pomoże twoja oporność, skruszy ją wola Daisy... ulegniesz... Dlatego właśnie radzę ci wyjazd. Czasem w ucieczce leży największe zwycięstwo! Wiesz, ojciec z Betsy planują podróż na kontynent, jedź z nimi! Uciekaj z tego domu, póki jeszcze czas! Ratuj się! – prosił żarliwie, patrząc błagalnie mu w oczy[214].
Główny bohater stwierdza, że są to tylko *aforyzmy i symboliczne przenośnie*[215].

[212]W. Reymont, *Wampir*, dz. cyt., s. 55.
[213] Tamże, s. 69.
[214] Tamże, s. 73.
[215] Tamże.

Mister Smith szczerze wierzy, że za sprawą miss Daisy stanie się nieszczęście (ktoś umrze, ktoś oszaleje i ktoś zatraci się na wieki). Nawet Joe stwierdza, iż ta tajemnicza kobieta jest wysłanniczką piekła:

– Strzeż się jej odkrywać! Są pewne rzeczy, których się nie można dotykać zwykłą ciekawością, bo mszczą się! Jesteś „niewierny", więc jak dziecko bawisz się płomieniem, nie wiedząc, że może cię pochłonąć w każdej chwili... O, bardzo ostrzegam: trzymaj się z dala miss Daisy! To ogień złowrogi. My sami się jej obawiamy... zjawia się na seansach i robi cuda, o jakich nikt nie marzył, odkrywa rzeczy wstrząsające i głosi takie prawdy, że... że mamy powody do obaw... mamy powody lękać się jej mocy i podejrzewać, że nie jest to wysłanniczka Pana, a Jego... może nawet wcielenie...[216].

Potwierdzeniem tego jest uczestnictwo diablicy w czarnej mszy, gdzie jako nowa adeptka jest poświęcana Bafometowi.

Podczas obrzędu są profanowane chrześcijańskie symbole:

– Oto na poły zwierzęcy, złowrogi orszak Seta przywiódł białego baranka, którego jakiś człowiek z głową psa zabijał ciężkim, krzemiennym nożem i wśród ponurych śpiewów i przekleństw rzucono go na pożarcie panterze...

(…)

– Oto gromada potworów nieopowiedzianych, rozwyte stado strachów,wampirów, mar, zjawiła się jakby wylęgła z obłąkanego mózgu, niosąc na wiekach spróchniałych trumien symboliczną białą Hostię i wśród przerażających wrzasków, znieważań i wycia zwialono ją przed Bafometem[217].

Femme fatale zajmuje miejsce zabitego Baranka i łączy się w orgiastycznym uścisku z Bafometem:

(…)opadła z nich płachta cieniów i naga, wysoka postać podniosła się wolno... Zadrżał do głębi, dałby w tej chwili całe życie za możność dojrzenia jej twarzy... widział tylko jak przez gęstą mgłę wysmukłe nagie ciało, owiane płaszczem rdzawych w oddali włosów, stojące między kolanami Bafometa!

(…)

---

[216] Tamże, s. 38.
[217] Tamże, s. 59.

Nie rozumiał już dalszej litanii przysiąg straszliwych i zaklęć mrożących krew, bo zasłuchał się całą duszą w oddźwiękach przysięgającego głosu, czuł po dreszczu, jaki w nim budził, że już go gdzieś słyszał... łowił go więc w sobie jak motyla, nie zwracając uwagi na przerażający rytuał, ciągnący się bez przerwy, aż w końcu zrozumiał jasno, że to była Daisy, że to ją poświęcono Bafometowi w tych tajemniczych obrzędach, ale nie zdziwił się temu, jakby już wyzbyty zdolności zdumiewania się czymkolwiek.

Ciemności pobladły i grota zaczęła się nieco rozjaśniać.

Daisy siedziała między kolanami Bafometa w takiej samej jak i on pozycji, opuszczone ręce dotykały pantery siedzącej u jej nóg, a nad jej głową, opłyniętą w złoty dym kadzielny, pochylała się zielonawokrwawa, smutna twarz Diabła, a jego ręce długie zdawały się obejmować ją wpół i przytulać do siebie, to jedno tylko widział dobrze, a reszta majaczyła przed olśnionymi oczyma jak korowód sennych, ledwie przypomnianych mar i zjaw[218].

W zasadzie jest to pierwsze ujęcie tego tematu, przed Reymontem nikt tak szczegółowo nie opisywał obrzędów satanistycznych. Daisy nawiązuje z łatwością kontakt ze spirytystami i teozofami[219]. O jej względy zabiega najsłynniejsze medium - madame Bławatka. Autor łączy satanizm z mediumizmem. Początkowo ukazuje zjawisko rozdwojenia jaźni, następujące podczas seansów lub osiągane drogą kontemplacji. Następnie opisuje obrzędy ku czci szatana:

(...) zaczęły się poruszać nikłe, złote mżenia jak rój motyli świetlistych, a spoza nich wynurzały się ciężkie, nierozpoznane postacie, wypełzały jakby spod głazów z tych jam zielonych, z gąszczów zielonych cieniów, i procesją cichą, ledwie dojrzaną, poruszały się w szmaragdowej toni niby w wodzie rozedrganej... jakby płynęły okrążając krwawą wizję płomieni... dźwięki jakieś zadrgały, jakby tysiące harf naraz zajękły i skonały... rozsypali się po głazach niby rdzawe ropuchy... a zaraz potem wysunął się znowu długi orszak biało ubranych postaci o bosych nogach i obnażonych piersiach kobiecych... głowy wężów... głowy ptaków... głowy zwierząt... cały piekielny orszak złowróżbnego Seta, szli wolno, rytmicznie, dźwigając na ramionachdługie, czarne mary nakryte, okrążyli płomień i ustawiwszy mary tuż przed nim, rozwinęli się po jego bokach jak dwa skrzydła białe...[220].

[218] Tamże, s. 58-59.
[219] E. Ignatowicz, i J. Tomkowski, *Witraż z wampirem*, [w:] *Twórczość*, 1987, nr 10, s. 98.
[220] W. Reymont, *Wampir*, dz. cyt., s. 57.

Daisy jako wamp odzwierciedla erotyczną fantazję mężczyzn wobec zmysłowych kobiet. Diablica jako kobieta świadoma swej seksualności i władzy, którą posiada nad płcią silną, wykorzystuje to do zrealizowania własnych planów i celów. Mężczyznę ogarnia pożądanie i strach, on jednocześnie odczuwa fascynację i nienawiść. Obawia się i zarazem oczekuje jej.

Cecha, która wyróżnia femme fatale spośród innych kobiet, to włosy:

(...) naraz jakby się zapadł w błyskawicę, iż porażone olśnieniem oczy nie widziały już nic prócz światła jej bladej, cudownej twarzy, owianej wzburzoną wichurą włosów niby z miedzi przezłoconej, prócz jej oczów podobnych do ogromnych kul najgłębszego i najżywszego szafiru, uwięzłych w łuku brwi, przecinających ciemnym ostrzem całe czoło białe i wyniosłe[221].

Włosy bujne, długie, podobne do aureoli. Ten atrybut uwodzicielki to prawdziwy afrodyzjak dla mężczyzny. Jej włosy, „jasne” w pierwszej sekwencji utworu, zmieniają się we „wzburzoną wichurę włosów niby z miedzi przezłoconej”, a wreszcie okazują się „rudymi kosmykami”[222].

Daisy jest osobą małomówną. Ważne jest nie to, co mówi, ale jak. Jej głos jest jak syreni śpiew, hipnotyzuje Zenona. Wypowiedzi brzmią niezwykle tajemniczo:

Daisy była milcząca i jakby owiana melancholią, tylko Bagh co chwila czołgała się do niego, kładła mu głowę na kolanach i jakoś miłośnie patrzała zielonymi źrenicami.

– Mam dzisiaj u Bagh jakieś nadzwyczajne łaski!

– Ona wie, kogo ma nimi darzyć! – odpowiedziała Daisy ogarniając go jakimś długim, a nie widzącym spojrzeniem.

– Chyba dlatego, że służymy jednej pani – wyrzekł cicho.

– Nie, ale dlatego, że my troje służymy Jedynemu...

Nie miał czasu prosić o wytłumaczenie, gdyż wstawano od stołu i Daisy zaraz wyszła[223].

Kobieta fatalna, pożądana przez mężczyznę jest pozbawiona swego głównego atutu – możliwości dawania życia. Diablica nigdy nie może zostać ani żoną, ani matką. Jest to dla niej sfera tabu, ponieważ posiadanie dziecka zagraża atrakcyjności. Matka nie może być kobietą seksualną. Ponieważ Daisy nie jest w stanie dawać życie – co jest tradycyjną rolą kobiety w

---

[221] Tamże, s. 22.
[222] E. Ignatowicz, i J. Tomkowski, *Witraż z wampirem,*dz. cyt., s. 97.
[223] W. Reymont, *Wampir*, dz. cyt., s. 71.

społeczeństwie patriarchalnym – chce je odbierać. Mała Wandzia przeczuwa to, gdy zwraca uwagę na to, że demoniczna miss zbyt długo na nią spogląda:

> *– Mamusiu! Ta pani znowu na mnie patrzy!*
> *Ada osłoniła sobą dziewczynkę szukając zarazem tej złowrogiej damy, stała o parę kroków, cała w czerni jak zwykle, włosy miała miedziane, twarz dziwnie bladą, krwawe usta i szafirowe, okrutne oczy.*
> *(…)*
> *– Już gdzieś zniknęła! Spotkałam ją dzisiaj po raz trzeci, tak natarczywie przyglądała się Wandzi, aż to zwróciło moją uwagę. Nadzwyczajnie piękna, ma tylko w sobie coś straszliwego...*[224].

Dziecko zaczyna czuć się źle:

> *– Zasłabła w sobotę, zaraz po powrocie z parku. Doktorzy nie mogą jeszcze rozpoznać choroby. Nic ją nie boli, skarży się tylko, że skoro zasypia, zjawia się przy niej ta ruda pani, którą wtedy spotkaliśmy, i patrzy na nią tak strasznie, aż dziewczyna z krzykiem zrywa się z łóżka i chce uciekać! A na samo jej wspomnienie trzęsie się z trwogi*[225].

Jej matka twierdzi, że winny jest *ten rudy wampir*[226]. Wandzia opowiada Zenonowi, jak Daisy przychodzi do niej w nocy:

> *Bo, mój wujciu, przychodzi, siada tu, gdzie teraz wujcio, i tak się strasznie patrzy na mnie, i chociaż zamykam oczy i głowę kryję w poduszki, wciąż widzę, jak mi się przygląda, że taki mnie strach ogarnia i tak się ze mną coś okropnego robi, aż tego nie umiem wujciowi opowiedzieć... Ani się wtedy mogę ruszyć, ani mamy zawołać, ani nic... – Rozłożyła bezradnie rączki. – I dlaczego ona mnie straszy? – jęknęła żałośnie, przytulając się do niego jakby pod wpływem obawy*[227].

Na podstawie tego opisu można wnioskować, że femme fatale jest wampirem, prawdopodobnie energetycznym, ponieważ autor nic nie pisze o wysysaniu krwi.

---

[224] Tamże, s. 92.
[225] Tamże, s. 98.
[226] Tamże.
[227] Tamże, s. 100.

Diablica proponuje Zenonowi wyjazd do Neapolu lub Sorrento, ale nie dlatego, że ludzie tam cieszą się wieczną wiosną. Włochy były niegdyś stolicą satanistów. Wiele prac na ten temat było opublikowane właśnie tam, np. Il Lucifero, L'Antichristo, Satana. Dlatego prawdopodobnie Daisy chce wyjechać tam i namawia głównego bohatera:

> - *Jeżeli chcesz, możemy pojechać na ten słoneczny brzeg, o którym niegdyś opowiadałeś… Parę tygodni… przepadniemy dla ludzi… będziemy śnili nadludzkie szczęście*[228].

Gdy przychodzi czas rozpoczęcia podróży, femme fatale nie pojawia się. Zenon zostaje sam. Jego wampir znikł po zabraniu mocy witalnej i przyprowadził do progu upadku. Życie głównego bohatera nie może powrócić do byłego stanu. Wybiera zatem Szaleństwo i Śmierć.

Londyn, w którym się rozgrywa akcja, można porównać do miasta-wampira. Mieszkańcy tego miasta czują się samotni, w pułapce, nie mogą kontrolować własnego życia. Reymont tak pisze o Londynie w swoim dzienniku:

> *Londyn jest brzydki i przygnębiony, ale nie pospolity […] wszędzie są widoczne kontrasty. […] Ulice prowadzą we wszystkich kierunkach. […] Idąc przez park, kilka cichych ulic, na których czujesz się jak gdyby jesteś w ścieku z szarym niebem nad głową. Wtedy docierasz do Tamizy i znowu się zatrzymujesz, aby spoglądać na mulistą, zielonkawą wodę, na setki statków, które zdają się latać w powietrzu. Dostrzegasz mnóstwo gładkich mostowych elips, tysiące wieżowych szczytów i tę zwariowani hałaśliwą komedię życia w dużym mieście. Idąc dalej wkraczasz do plątaniny ulic pełnych śmieci i brudu, które przypominają dół ścieku. Ciemne domy są podobne do zgniłych budek. Okna są zatkane szmatami. Drzwi wiszą na jednym zawiasie. Ludzie błądzą jak cienie. Psy wąchają, grzebią się w kupach śmieci. Wszędzie spostrzegasz bohaterów Hogarth'a, domy, z których kapie brud i widzisz podejrzane osoby tam mieszkające. Zapach zgniłej ryby i drewna nudzi, mięso na patykach, ociekające krwią owcze tusze wiszące na hakach. Chodniki zaplamione krwią, która cieknie do ścieku. Brudne okna sklepów dla prostaków pełne sprośnych szmat. Tawerna podobna do jaskini z zapachem gin'u i brandy, kilka panów opierających się o ścianę palą krótkie fajki. Wyglądają*

[228] Tamże, s. 68.

nieprzyjaźnie, więc szybko ich mijam. W zakątku wybieram przewodnik Beadecker'a z mojej kieszeni i sprawdzam, gdzie jestem. Wracam[229].

W tym mieście nie ma słońca, nawet w popołudnie są włączone latarnie. Powietrze jest złe, ustawicznie pada deszcz. Bohaterom zdaje się, że wiosna nigdy nie nastąpi.

Londyn to brzydkie i przygnębione miasto, otulone mgłą tak gęstą, że nawet człowiek, mieszkający tu od wielu lat, może z łatwością zabłądzić.

Powtarzając za M. Janion, to miasto można nazwać miastem „Stokerowskim". Jest podobne do Babilonu, ponieważ w Londynie mieszka wielu emigrantów. Owa stolica świata jest alegorią miasta przeklętego, współczesnego Babilonu, miasta skazanego na zagładę, tygla kultur, języków i religii, przyciągającego zewsząd ludzi spragnionych kariery, sukcesu, pieniędzy i możliwości[230].

Reymont w *Wampirze* oraz Bram Stoker w *Dracule* podkreślają upadek wartości rodzinnych, tradycji, kultury, religii, wiary i słabnące stosunki międzyludzkie, razem formują kierunek, prowadzący do zwiększającego się chaosu i bezwładzy[231].

Zenon błądzi po mieście, w dzielnicach robotniczych. Spotyka tam m. in. prostytutki z Polski. Właśnie w takich okolicach w 1888 roku pojawił się Kuba Rozpruwacz. Przebiegły i nieuchwytny morderca kobiet krążył nocą po dzielnicy Londynu i w wyrafinowany sposób „patroszył" prostytutki[232]. Niektórzy sądzili, że to był powstały z grobu zbrodniarz, więc nasuwa się pytanie, czy sądzono, że Rozpruwacz był wampirem? Cztery kobiety zostały zabite w Whitechapel, m.in., tam rozgrywa się jedna ze scen *Draculi*.

Londyn staje się wampirem, w którym ludzie przypominają ofiary. Zbrodnia jest wszechobecna, reguły prawa, moralności nie znaczą tu nic. Londyn przypomina powiększoną wersję europejskiego cmentarza, gdzie zatracenie się transcendentnego poglądu, depersonalizacja i atrofia prowadzą do destrukcji[233]. Jest to miejsce, gdzie rządzi upiorna sarabanda.

---

[229] A. Adamczyk, *Reymont's The Vampire: the beginning of infernal doom, [w:] Journal of Education Culture and Society*, pod red. A. Kobylaczek, nr I, Wrocław 2010, s. 112, tłum. własne autorki.
[230]http://www.umcs.lublin.pl/images/media/Kolo.Naukowe.Doktorantow.WH/Anna.Adamczyk.Wampir.Reymonta.zmierzch.cywilizacji.Zachodu.pdf data, dostępu 24. 08. 2011.
[231] A. Adamczyk, *Reymont's The Vampire: the beginning of infernal doom*, dz. cyt., s. 116, tłum. własne autorki.
[232] M. Janion. *Wampir. Biografia symboliczna*, (…), dz. cyt., s. 191.
[233] A. Adamczyk, *Reymont's The Vampire: the beginning of infernal doom*, (…), dz. cyt., s. 116, tłum. własne autorki.

5. Demoniczne kobiety w utworach S. I. Witkiewicza

Artysta spóźniony, który wyprzedzał swoją epokę. Właśnie tak było ze Stanisławem Ignacym Witkiewiczem. Urodzony w 1885 r. był spóźniony dla sztuki modernistycznej, którą zresztą kontynuował. Młodość spędził w atmosferze dekadenckiej, uwielbiał takich, jak Schopenhauer, Nietzsche, Przybyszewski, Miciński, o którym nieraz wspomina w swych utworach. Był spadkobiercą idei Młodej Polski i zostawał jej wierny do końca. Dlatego wszystkie jego bohaterki są kobietami demonicznymi, jak to było u „polskiego szatana".

Witkacy wyprzedzał swoją epokę, ponieważ przewidział wydarzenia historyczne, które zmieniły znaną mu Polskę. Pisał w swych utworach o nadejściu komunistów, wojnie z Chinami i innych katastrofach, w które nikt inny nie wierzył z powodu euforii po niedawno odzyskanej niepodległości.

Witkiewicz nigdy nie doczekał się rzetelnego i powszechnego uznania[234]. Jako prozaik zostawił tylko cztery dzieła, z których dwa są najwybitniejsze – to *Pożegnanie jesieni* oraz *Nienasycenie*. Bohaterki tych powieści będą mnie interesowały.

Każda kobieta demoniczna w wybranych przeze mnie utworach jest przedstawiona w specyficzny sposób. Są kobiety bezgranicznie tajemnicze, ogarnia je aura niedostępności, charakteryzuje pewna „dziewczynkowatość":

Tamta odwróciła się, wyskoczyła lekko z leżących na ziemi majtek nie patrząc na niego, zdjęła wdzięcznym ruchem małej dziewczynki błyszczące pończochy[235].

(…)

Ujrzał Genezyp nad kostiumikiem szarym i dwiema (dobrze, że nie trzema) piekielnie zgrabnemi nóżkami (nie nogami) twarz dziecinną, niemal owczą, czy nawet baranią, a tak jednocześnie piękną i przejaśnioną łagodnością i słodyczą (ale nie mdłą) tak niesłychanie dostojnej marki (...)[236].

---

[234] J. Błoński, *Prawodawca sztuki i prorok zagłady – Stanisław Ignacy Witkiewicz, [w:] Prozaicy dwudziestolecia międzywojennego,* pod red. B. Farona, Wiedza powszechna, Warszawa 1972, s. 752.
[235] S. I. Witkiewicz, *Nienasycenie*, tom I, Dom Książki Polskiej, Warszawa 1930, s. 153.
[236] Tamże, tom II, s. 110.

Wiedział, że ona jest starowata, mimo dziewczynkowatego chwilami wyglądu[237].

(…)

Siostrzano-dziewczynkowatym ruchem wzięła Genezypa za rękę[238].

Kobiety Witkacego często zachowują się jak niegrzeczne, rozkapryszone dziecko. Taka stylizacja na „lolitkę" za pomocą zachowania się i odpowiedniego stroju powinno pomóc w zdobyciu mężczyzny. Udawanie miłej, niewinnej dziewczynki poprzez kontrast służy zwiększeniu seksualnej atrakcyjności. Taki sposób zachowania się bohaterek można porównać do zachowania Dolores Haze z powieści Władimira Nabokowa *Lolita*. Mężczyzna w średnim wieku ulega czarom 13-letniej dziewczynki. Właśnie taki wizerunek dziewczynkowatej kobiety spełnia stereotyp kobiety modernistycznej.

Demonizm jest ściśle związany ze zmysłowością. Bez tych dwóch pierwiastków femme fatale istnieć nie może, ponieważ to by była kobieta jak każda inna. Te dwa czynniki są charakterystyczne dla każdej bohaterki utworu, ponieważ wszystkie kierują się płciowością. Hela Bertz, księżna Irina Wsiewołodowna Ticonderoga oraz Persy Zwierżontkowskaja są najlepszymi ilustracjami *pięknej bezlitosnej pani*, jak określa ten typ kobiet Mario Praz. Pierwsze wzmianki o bohaterach mówią czytelnikom o tym, że są to kobiety piękne:

Książę Ciemności we fraku, ze wszystkiemi orderami, królował z córką, której sataniczna uroda doszła dziś do szczytu[239].

Coś niesamowitego w kobietach zwraca uwagę płci silnej. Posiadają wrodzoną zmysłowość, umieją wabić, otacza je tajemnica, fascynują swoją niezwykłą osobowością.

Jedynie Genezyp Kapen nie jest zachwycony wyglądem księżnej Ticonderoga:

„Czyżbym zawdzięczał to oczom tego starego pudła" – pomyślał o księżnie Irinie(…)[240].

Jest tak, ponieważ księżna Irina Wsiewołodowna jest mniej więcej w wieku matki Kapena. Ale właśnie ona „rozdławdziewiczy" Pypcia. Tylko po doznaniach erotycznych z Ticonderoga zacznie się życie seksualne bohatera.

---

[237] Tamże, tom I, s. 39.
[238] Tamże, s. 149.
[239] S. I. Witkiewicz, *Pożegnanie jesieni*, Warszawa 1927, s. 188.
[240] S. I. Witkiewicz, *Nienasycenie*, tom I, dz. cyt., s. 32.

Z pewnością można stwierdzić, że bohaterki tych powieści są ucieleśnieniem mitu kobiety demonicznej, autor powtarza to kilka razy:

A ona, ta „demoniczna" Irina Wsiewołodowna, o której potworne plotki przerastały wszystko, co dotąd naplotkowane w ogóle było(...)[241].

Kobiety sprawiają tu wrażenie osób, które potrzebują opieki. Właśnie dlatego mają władzę nad mężczyznami oraz świetnie się tym bawią bez żadnych zarzutów. Wprawdzie każda chce, aby mężczyzna panował nad nią, ale jest odwrotnie:

On jeden będzie moim absolutnym poddanym, kiedy już nie mogę znaleźć absolutnego władcy[242].

Persy jest najoczywistszą sadystką. Nie tylko dominuje nad posłusznym jej Kapenem, jest zimna względem niego. Kieruje się swymi zachciankami, które dyktuje jej instynkt. Zwierżontkowskaja dręczy Genezypa podczas ich spotkań sam na sam, nie pozwalając, aby on jej dotknął:

Kocham cię, ale nigdy nie będziesz mnie miał – możesz tylko patrzeć - i to czasami jedynie[243].

(…)

Ale to bardzo nieprawdopodobne bym ci pozwoliła dotknąć się do siebie, bo wolę śmierć, niż ohydną prawdę nasycenia i nudy[244].

(…)

Wolno było wszystko, ale bez najmniejszych nawet dotyków. A to właśnie było jej specjalnością, to najbardziej nasycało jej poczucie rzeczywistości[245].

Ujarzmia go i plącze w pajęczynie ustawicznych, najokropniejszych tortur. Persy udaje się go przekonać, że ona jest niewinną kobietą, natomiast on jest grzesznikiem, który nie zasługuje na pocieszenie i pieszczoty. Czasem można odnieść wrażenie, że zdaje sobie sprawę z drzemiącego w niej zła. Ale nie przeszkadza jej to znęcać się nad swoim adoratorem, tym samym powodując cierpienie swego młodego kochanka:

---

[241] Tamże, tom I, s. 169.
[242] S. I. Witkiewicz, *Pożegnanie jesieni*, dz. cyt., s. 35-36.
[243] S. I. Witkiewicz, *Nienasycenie*, tom II, dz. cyt., s. 159.
[244] Tamże, s. 160.
[245] Tamże, s. 182.

A głos w niej, obcy jej i całemu światu (uważała go za głos Szatana), mówił obok, mijając całe to zdarzenie: „cierp ścierwo męskie, zakalcowaty embrionie, chłopczykowate gówienko, - zamęczę psia-krew, zabiczuję cię własną żądzą, zasmagam na śmierć zaświnioną wyobraźnią. Tarzaj się we mnie myślą, rycząc z wściekłości, ale mnie nie dotkniesz nigdy. Właśnie w tem „nigdy" jest cała rozkosz. Wyj z bólu i błagaj żebym cię choć jednym włoskiem musnęła po tych twoich rozdrażnionych do obłędu bebechach". I t. p. I t. p[246].

(…)

I za chwilę leżał u jej bosych nóg i całował brzeg sandałka z lubieżną tkliwością, nie śmiejąc dotknąć ustami prześlicznych palców – całował jak kiedyś matkę w głowę, albo księżnę Irinę w „czółko", w chwilach „upadłości" matkowato-synkowatych. Zwyciężyła raz jeszcze[247].

Czasem możemy dostrzec próby transformacji z uległości na dominację, co mogłoby zakończyć tortury Persy względem Genezypa. Niestety, kończą się klęską. Gdy bohater zabił Michała Węborka, który był szpiegiem kochanka, nie zrobiło to na Zwierżontkowskiej żadnego wrażenia.

Wyłącznie po stosunku płciowym z Helą Bertz Atanazy może żałować za to i odczuwać wstyd. Tylko w ten sposób może naprawdę kochać Zosię. Księżna Prepudrech także bawi się swoim mężem, księciem Azalinem Prepudrechem. Kilkakrotnie zdradza go z Bazakbalem i nie kryje tego:

(...) ale ja faktycznie „przespałam się" z nim wczoraj - jak pewnie mówi twoja Jagnesia. I to nie pierwszy raz. Zdradziłam cię przed ślubem – to wiesz. A potem w noc poślubną także, wtedy kiedy Ziemio miał grać – dlatego nie chciałam potem z tobą – rozumiesz?[248].

Hela Bertz chce, aby Atanazy zdobył ją naprawdę, zamierza to osiągnąć za wszelką cenę. Myśli, że to właśnie Bazakbal jest tym mężczyzną, który będzie w stanie ją ujarzmić. Niezadługo zabierze się do wychowywania swego kochanka na potrzebnego jej samca. Pomoże przejść wtajemniczenie, nauczy rzeczy niezbędnych i oduczy miłości:

[246] Tamże, s. 166.
[247] Tamże, s. 178.
[248] Tamże, s. 338.

I znowu tamta przepiękna, diaboliczna bestja, czająca się na niego z tajemnej przyszłości, z nieubłagalnością „piekielnej maszyny", nastawionej na pewien dzień i godzinę[249]*.*

(…)

Czyż niczem nie można go zmusić do tego, aby ją naprawdę zdobył?

„Albo flaki z niego wypruję i te flaki zdepczę, albo podniosę go tą męką na wyższy stopień ducha, tak, że stanie się godnym tego aby mnie zdobyć". Wierzyła w potęgę swego zmysłowego uroku[250]*.*

Czasem pozwala małżonkowi gwałcić ją, ponieważ wtedy jest podobny do mężczyzny, którego potrzebuje:

Tam znajdowała zaspokojenie swoich okrutnych instynktów, pod maską cnoty, łamanej przez inną formę cnoty: spełnianie małżeńskich funkcji. Z początku oddawała się mężowi bez zastrzeżeń, ale wkrótce przestało ją to bawić. Dopiero, gdy rozwścieczony oporem Prepudrech, prawie że gwałcił ją w ponurym wybuchu zwierzęcej, upadlającej żądzy, Hela napawała się pogardzaną rozkoszą bez wyrzutów sumienia i upokarzania swej ambicji[251]*.*

Okaże się później, że pogardzany Azalin będzie tym, który spełni jej marzenie. Atanazy Bazakbal natomiast zawiedzie jej oczekiwania. Po tylu nadziejach kochanek nie urzeczywistnił jej pragnienia. Kobieta fatalna reprezentuje siły, których mężczyzna okiełznać nie może. Niewiele jest osób, którym się udało tego dokonać. Jednym z takich szczęściarzy został Prepudrech. Po śmierci głównego bohatera Hela pomyśli o swoim mężu:

Ten mnie dziwnie jakoś pokonał[252]*.*

Księżna Irina marzy o tym, aby ktoś trzeci był świadkiem jej aktu seksualnego:

(…) „pomyśl – gdyby on nas mógł widzieć w tej chwili…![253]*.*

---

[249] S. I. Witkiewicz, *Pożegnanie jesieni*, dz. cyt., s. 141.
[250] Tamże, s. 198.
[251] Tamże, s. 207.
[252] Tamże, s. 449.
[253] S. I. Witkiewicz, *Nienasycenie*, tom I, dz. cyt., s. 245.

Po pierwsze, księżna w taki sposób chce zadowolić samą siebie. Zupełnie nie interesują jej w tym momencie psychologiczne przeżycia jej Zypulki. Po drugie, jest to okrutną częścią inicjacji Pypcia. Irina Wsiewołodowna wszelkimi sposobami chce ze swego młodego kochanka zrobić „człowieka". Realizuje swój plan, zamykając Genezypa w łazience przylegającej do sypialni:

„Tak trzeba" – westchnęła Irina Wsiewołodowna. Drzwi zamknęły się cicho i klucz przekręcił się w dziurce bezgłośnie, od tamtej strony. Umył Zypcio ręce i twarz i zdawało mu się, że się opanował trochę. Wziął za klamkę – drzwi były zamknięte.

(…)

- Hallo- rzekł drżącym głosem. – Proszę otworzyć. Toldziu, nie rób głupich „witz'ów"! – Zza dębowych drzwi posłyszał najwyraźniej śmiech. Śmiali się oboje. Nie przyszło mu na myśl wyjść na korytarz drugiemi drzwiami. (...) Wlazł na krzesło i zajrzał do sypialni. (...) Widział wszystko przez kryształowe kolorowe szyby, dziwnie zdeformowane i barwne[254].

W taki sposób Irina zmusza głównego bohatera przyglądać się jej stosunkowi płciowemu z kuzynem Kapena Toldziem. Było to zbyt wielkie przeżycie i poniżenie dla Genezypa. Wyszedł drugimi drzwiami i zaczął wypytywać służbę o Zuzię, ponieważ chciał ją uwieść, żeby odrobić straty. Ale dziewczyna wyszła.

Stosunek z kobietą demoniczną zmusza mężczyznę do powrotu do niej. Właśnie jej „demonizm" jest bardziej pociągający oraz atrakcyjniejszy. Z czasem po prostu się uzależnia od niej. Nic nie widzi oprócz niej, staje się dla niego narkotykiem.

W ciele kobiety fatalnej łączy się to, czego na pierwszy rzut oka połączyć się nie da. To jest kruchość, która była zawsze przypisywana płci pięknej. Innym elementem jest siła, która wypływa ze świadomości własnego ciała. Taki melanż stanowi odzwierciedlenie męskich lęków oraz fantazji:

Czemże było wszystko wobec jednego kosmyka jej rudych włosów na białym, lubieżnym karku, czemże cała przyszłość w porównaniu z jednym kwadratowym centymetrem tej piekielnej skóry, której jedno dotknięcie przyprawiało o utratę przytomności? Albo te szerokie usta i wilcze zęby zatapiające się z okrucieństwem w rozłażący się owoc hyalisu[255].

---

[254] Tamże, tom I, s. 250.

[255] S. I. Witkiewicz, *Pożegnanie jesieni*, dz. cyt., s. 188.

Po burzliwym związku z femme fatale bohater nie widzi niczego interesującego, zmysłowego w swojej dawnej kochance, narzeczonej. Tam, gdzie nie ma okrucieństwa, erotyzmu i kłamstwa, wieje nudą:

Zosia, przewrót społeczny, brak przyszłości, nuda i Hela Bertz jak widmo zniszczenia, równie groźne jak wszystkie narkotyki[256].

Bohater zaczyna idealizować swoją diabolique. Naiwnie wierzy we wzajemność swych uczuć. Wierzy w to tak uparcie, że potrafi przechytrzyć swoją podświadomość. W każdym jej słowie i działaniu dostrzega przychylność.

Mężczyzna (…) zatraca się całkowicie w zmysłowości, liczy się wtedy tylko chuć i dążenie do jej szybkiego zaspokojenia[257]. Dlatego właśnie powraca do swojej kochanki, nawet gdy całkowicie rozumie sytuację, że jest wykorzystywany jako zabawka erotyczna:

Sam nie wiedząc kiedy, ani się opatrzył, jak stał się własnym cieniem, istniejącym tylko w potworniejącej z dnia na dzień erotycznej wyobraźni tej kobiety[258].

A ona, odwracając się do tamtych oblizała wargę ostrym, różowym kocim języczkiem w tryumfie. Kute na wszystkie kopyta, lubieżne babsko wiedziało już, że zdobycz jest jej. I wzdrygnęło się jej mądre ciało już w myśli odbierając dziewictwo temu ślicznemu, valentinowatemu chłopczykowi[259].

Atanazy nieraz próbuje zerwać z Helą, ale za każdym razem powraca. Związek z nią przestaje być fascynujący. Po pierwsze, zaczynają go nudzić eksperymenty religijne Bertz. Podróżując po Indiach bohaterka zaczyna interesować się buddyzmem. Po drugie, szokują go seksualne praktyki księżnej Prepudrech przeprowadzane z guru w obecności Bazakbala:

Ale skąd wziąć siłę, aby od niej odejść?[260]

---

[256] Tamże, s. 241.
[257] A. Gołaś, *Cielesność, perwersja, „wyższa erotologia"… Akne Montecalfi i Hanka Złotopolski jako demoniczne bohaterki dwóch modernistycznych powieści (622 upadków Bunga Witkacego i Kultu ciała Mieczysława Srokowskiego) [w:] „Gorsza" kobieta. Dyskursy inności, samotności, szaleństwa*, pod red. D. Adamowicz, Y. Anisimovets, O. Taranek, Wrocław 2008, s. 65.
[258] S. I. Witkiewicz, *Pożegnanie jesieni*, dz. cyt., s. 366.
[259] S. I. Witkiewicz, *Nienasycenie*, tom I, dz. cyt., s. 49.
[260] S. I. Witkiewicz, *Pożegnanie jesieni*, dz. cyt., s. 373.

Bohater potrzebował sporo czasu, aby zdecydować się na odejście na zawsze:

Teraz na nowo pojął, jak kochał życie (czy też jakim był tchórzem) mimo wszelkich samobójczych myśli, w czasach gdy nie mógł już znieść bestialstwa Heli, a nie miał siły oderwać się od tej ohydy[261].

Postanawia opuścić Helę, ponieważ wyczerpało się przywiązanie a energia popędu płciowego wypaliła się. Wszystkie cechy i wartości, które cenił w księżnej Prepudrech, zwróciły się przeciw niej. Nie zapanował nad diabolique, jak tego chciała. Prawdopodobnie, gdyby mógł zanurzyć się w rozpustę tak, jak Hela, mogliby pozostać razem. Takie życie byłoby obrzydliwe dla Atanazego, ale prawdopodobnie ocaliłoby ich związek. Spotkali się sympatyczny chłopczyk i arystokratka, rozstali się bezduszny drań i nimfomanka.

Praktycznie to samo przeżywa Genezyp, tylko popęd płciowy i przywiązanie wygasa jeszcze przed tym, jak Persy pozwoli się dotknąć. Gdy dochodzi do stosunku płciowego z nią, nie czerpie żadnej rozkoszy z tego:

Tej nocy (...) została kochanką zautomatyzowanego Zypcia, który, jak Cymisches Bazylissę Teofanu „posiadł ją bez żadnej absolutnej przyjemności"[262].

Sadyzm Persy potęguje jej erotyczną satysfakcję, a jednocześnie jest zemstą za miłosną inicjację, którą dała Genezypowi księżna Ticonderoga i w pewnym stopniu Zwierżontkowskaja. Kapen uświadamia sobie, że księżna Irina nic dla niego nie znaczy, jest tylko „kubłem na spermę":

Księżna zeszła do roli jakiegoś powiedzmy no... kubła, połączonego dziwnym sposobem z tresowaną małpą. Używana była w rachunku niecnego młodzieniaszka jedynie jako siła odciągająca na odcinku życiowego frontu z ulicy Retoryka[263].

Mężczyzna dla kobiety staje się narzędziem do osiągania rozkoszy cielesnych. Prowadzi go ona do zguby przez swoje nienasycenie. Atanazy został zabity:

---

[261] S. I. Witkiewicz, *Pożegnanie jesieni*, dz. cyt., s. 401.
[262] Tamże, tom II, s. 342.
[263] S. I. Witkiewicz, *Nienasycenie*, tom II, dz. cyt., s. 171.

Jedna z kul, najmędrsza, trafiła prosto w serce. (...) Atanazy żyć przestał nareszcie[264].

Genezyp natomiast traci wszelki sens życia i wariuje:

Zypcio, wariat już skończony, umiarkowany katatonik, ożeniony gwałtem z cudownej piękności Chinką(...)[265].

Femme fatale nie kocha swego kochanka, nawet jeżeli mówi odwrotnie. Potrzebuje tylko, aby on nad nią panował. Mężczyzna też jej nie kocha. W demonicznym związku miłość nie odgrywa żadnej roli. Agnieszka Gołaś twierdzi, że rozkosz, zmysłowość i cielesność (…) są zagrożeniem, przyniosą bohaterowi zgubę[266]. Trzeba dodać, że przyniosą zgubę kobietom, których kocha mężczyzna uwikłany w fatalny stosunek. Zosia popełni samobójstwo po zdradzie Atanazego:

Nowy podmuch szalonego wichru – i właśnie dlatego, śpiesząc się ze strachu przed tą możliwością, wstała i przyciskając lufę do lewej piersi, z zawziętością taką, jakby strzelała do swego śmiertelnego wroga, wypaliła sobie w serce[267].

Genezyp zabije Elizę w noc poślubną:

Puścił tamto i wpił ręce w tę nienawistną szyję. Oczy Elizy wyszły jej na wierzch i stały się przez to jeszcze piękniejsze. Nie broniła się, tonąc również w zachwycie najwyższym. Ból połączył się w niej z rozkoszą i śmierć z życiem wiecznem w chwale rozjaśniającej się Tajemnicy Wszechrzeczy. Odetchnęła głęboko, ale już ten oddech nie wyszedł z niej nigdy żywy. Ciało jej drgało w śmiertelnych konwulsjach, dając potwornemu zwycięzcy nasycenie najwyższe – wiedział, że ją zniszczył – w tem była ostatnia iskierka gasnącej świadomości[268].

Po związku z diabolique bohater podświadomie układa scenariusz miłości tak, że jeden partner niszczy drugiego. Wbrew wszystkim oczekiwaniom romanse Atanazego z Zofią i

---

[264] Tamże, s. 448.
[265] S. I. Witkiewicz, *Nienasycenie*, tom II, dz. cyt., s. 344.
[266] A. Gołaś, *Cielesność, perwersja, „wyższa erotologia"... Akne Montecalfi i Hanka Złotopolski jako demoniczne bohaterki dwóch modernistycznych powieści(...),* dz. cyt., s. 66.
[267] S. I. Witkiewicz, *Pożegnanie jesieni*, dz. cyt., s. 328.
[268]S. I. Witkiewicz, *Nienasycenie,* tom II, dz. cyt., s. 301.

Genezypa z Elizą kończą się tragicznie. Bohaterowie przejmują od swych mentorek model zachowywania się erotycznego.

Poczucie nienasycenia towarzyszy wszystkim bohaterom. Próbują zaspokoić żądzę poprzez rozpustę, narkotyki, alkohol, filozofię albo religię. Hela Bertz jest przekonana, że moment przed śmiercią daje możliwość zrozumieć swoje istnienie.

> *Zwykle popełnia Hela w takich razach zamachy samobójcze: dwa razy truła się, a raz strzelała – niestety nadaremnie. Nędzny, niegodny jej przypadek ratował ją zawsze. Czy naprawdę niestety? Nie – i to i tamto trwało, złączone razem, było koniecznością, było życiem, tem pełnem życiem, które tak kochała, właśnie w jego przypadkowości, w swojem żydostwie, bogactwie, perwersji, w tej całej „contingence", jak mówił wielki, poczciwy, naiwny Leibniz: dowolności metafizycznej każdego momentu trwania każdej osobowości*[269].

Bertz kocha życie, nawet bardzo, co, oczywiście, nigdy nie pozwoli próbować na serio z nim się rozstać. Udawanie samobójstwa pozwala Żydówce grać emocjami. Szuka intensywnych doznań w wierze – odrzuca judaizm i przyjmuje chrzest. Staje się gorliwą katoliczką:

> *Hela modliła się żarliwie o nieustanną, niezmienną wiarę*[270].

Naprawdę Hela nie zastanawia się nad wyznawaną religią. Wybiera daną konfesję, dopóki ta daje jej dotąd nieznane emocje. Zdaje się, że tylko wiara może dać księżnej Prepudrech spełnienie doznań. Poszukiwania duchowe nie ustają nawet wtedy, gdy wychodzi za mąż, czy zdradza Azalia. A nawet wtedy, gdy jedyny w jej mniemaniu odpowiedni mężczyzna należy wyłącznie do niej. Wygląda też na to, że lubi męczyć się fizycznie. Wymyśla przeróżne pokuty za popełnione grzechy:

> *(...) Hela, bokiem, unosząc w górę lewą rękę, na prawym łokciu, brzuchem, pełzła ku ołtarzowi*[271].

Z czasem staje się masochistką. Jej idealnym partnerem może być tylko taki mężczyzna, który byłby w stanie ją poskramiać. Aby być szczęśliwa, musi być traktowana jako nikczemność

---

[269]S. I. Witkiewicz, *Pożegnanie jesieni*, dz. cyt., s. 89-90.
[270] Tamże, s. 174.
[271] Tamże, s. 171.

bądź rzecz. Szuka wciąż nowych doznań dla zaspokojenia swego nienasycenia. Staje się też sadystką:

Hela chwyciła go lewą ręką za włosy, prawą biła co tylko sił starczy, wszędzie, bez wyboru, zupełnie nie na żarty, gorzej niż psa. Ogarnął ją szał. (...) Siły jej wzrastały w miarę tego łupienia i zaczęło ją ogarniać potworne, nieznane jej dotąd podniecenie, chęć jakichś rzeczy strasznych, do morderstwa włącznie, nienasycenie ostateczne, bydlęce – była przepiękna(...)[272].

Persy ustawicznie chodzi do spowiedzi i komunii:

Ona wierzyła w Boga Katolickiego, bezmyślnie jak automat i nawet chodziła do spowiedzi i komunii – ten potwór![273].

Wierzy w Boga automatycznie, nic jej nie obchodzą szczegóły wiary. Chodzi na mszę tylko dlatego, że powinna tak robić i wyznaje Stwórcę, ponieważ musi wyznawać. Najwyraźniej nie są dla niej charakterystyczne emocje prawdziwej katoliczki.

Księżna Irina Ticonderoga jest wierną wyznawczynią Murti Binga.

Kobieta fatalna staje się środkiem, terapią na pożądanie innej kobiety. Hela ma być lekarstwem na Zosię oraz miłość, której Atanazy nie potrafi przyjąć:

Pani jedna przez swoją diabelską, hetycką urodę, doprowadzoną dostatecznego wykończenia, może być dla mnie antydotem[274].

Irina Wsiewołodowna jest „narzędziem" na wyładowanie emocji Genezypa, ponieważ Persy nie pozwala bynajmniej dotykać się:

A nazajutrz o szóstej był już u księżnej i kochał ją, jak mamę-wampyrzycę wprost potwornie. Wieczorem znowu to samo przedstawienie u Kwintofrona, a o dwunastej u Persy[275].

---

[272] Tamże, s. 351.
[273] S. I. Witkiewicz, *Nienasycenie*, tom II, dz. cyt., s. 166.
[274] S. I. Witkiewicz, *Pożegnanie jesieni*, dz. cyt., s. 29.
[275] S. I. Witkiewicz, *Nienasycenie*, tom II, dz. cyt., s. 169.

Los mężczyzny uwikłanego w romans z kobietą demoniczną jest tragiczny. Nigdy już nie będzie w stanie powrócić do życia takiego, jakie ono było przed spotkaniem femme fatale. Diablica budzi w człowieku najniższe instynkty, czyni go narzędziem do zaspakajania swych biologicznych popędów:

> *Z sekundy na sekundę czekała co uczyni z nią ta cała miazga poplątanych instynktów. (...) Ale nie mogła dokonać tego sama: jeden Atanazy tylko nadawał się (na sam początek tylko) jako medjum dla tego procederu (…)*[276].

Genezyp, Atanazy oraz Azalin Prepudrech po obcowaniu ze swoimi demonicami wciągnęli na siebie skóry sadystów, ponieważ tego domagały się ich kochanki. Proces rozstania się był bardzo długi z powodu nienasycenia i jego powolnego osiągania. Po zerwaniu stosunków bohaterowie stali się całkowicie innymi ludźmi.

Kobiety, które przedstawił Witkacy, nudzą się życiem, szukają wszelkich możliwych sposobów do rozrywek. Mają w swych rękach władzę nad mężczyznami, której chcą się pozbyć na rzecz odpowiedniego dla siebie kochanka. Dręczą i chcą być dręczone, są jednocześnie silne i słabe. Osiągają swoje cele wszelkimi sposobami. Właśnie one prowadzą grę i niszczą swych kochanków.

Płeć piękna w powieściach Witkiewicza nigdy nie wznosi się ponad swój erotyzm. Prym wiodą kobiety sadystyczne, których egzystencja opiera się na demonicznej seksualności. Zdaje się, że bohaterki utworów nie są zdolne na odczucia metafizyczne. Nie mogą w całości pojąć filozofii czy sztuki. Chociaż Hela Bertz stara się otrzymać taką wiedzę, nie udaje się jej to, ponieważ sama nie tworzy.

Zainteresowanie kobietami demonicznymi Witkacy zawdzięcza romansowi z wybitną aktorką teatralną Ireną Solską. Zakończenie związku spowodowało niechęć Witkiewicza do kobiety jako artystki. Anna Sosnowska, córka aktorki, nie jest pewna, czy to był wielki romans, jak mówiono. Rozdmuchała go raczej witkacowska legenda, do której pasował związek ze starszą, doświadczoną, rudą i ekscentryczną aktorką, tak podobną do postaci z jego dramatów[277].

Solska zachwycała bohemę swoją osobowością. Odzwierciedlała swoją urodą i zachowaniem modernistyczny ideał kobiety. Została uwieczniona w obrazach Witkiewicza.

Najlepszymi ilustracjami do powieści Stanisława Ignacego Witkiewicza są jego własne obrazy, w których przedstawiał kobietę tak samo jak w dziełach pisanych. Jest ona wyrachowana, zmysłowa, fatalna (patrz aneks 16-21).

---

[276] S. I. Witkiewicz, *Pożegnanie jesieni*, dz. cyt., s. 138.
[277] J. Siedlecka, Mahatma Witkac, Słowo, Warszawa 1992, s. 71.

Witkacy był tym, który swoją twórczością zamknął epokę polskiego modernizmu. Natomiast tym, który ją zainicjował, był S. Przybyszewski. Podobieństwo ich dzieł oraz teorii na temat modyfikacji teatru i dramatu świadczy, że idea modernistyczna w Polsce miała continuum. Obydwaj odrzucali realizm w sztuce.

Witkiewicz i Przybyszewski są tymi artystami, którzy wyróżniają się negatywną legendą biograficzną. W Witkacym często się widzi epigona „smutnego szatana", tego, kto wkłada na siebie maskę satanizmu Przybyszewskiego. Autor *Nienasycenia* jest charakteryzowany jako mistyfikator, który swoją twórczością i ekscentrycznym sposobem bycia szokował polskich czytelników. Zresztą *Polski Satanista* też cieszył się negatywną popularnością. Obaj byli alkoholikami, narkomanami, lubującymi się filozofią. Nie mniej ważnym elementem bytu obojga były kobiety, które odgrywały ważne role w życiu i twórczości, zadawały tempo i były natchnieniem.

Panuje mniemanie, że ekstrawaganckim stylem życia Stanisław Ignacy Witkiewicz chciał zatuszować twórcze niedomagania. Moim zdaniem, artysta jak najlepiej kontynuował ideę Młodej Polski. Przybyszewski i Witkacy są nawiasem dla całej epoki fin de siècle w Polsce.

Przedstawione w danym rozdziale różnorodne strategie męskie obrazu femme fatale wyróżniają estetykę modernizmu, mogą być porównywane ze strategiami kobiecymi. Dany aspekt badawczy wykracza za granice niniejszej rozprawy.

Zakończenie

W niniejszej pracy dokonałam próby analizy tematu femme fatale w wybranych utworach pisarzy Młodej Polski. Starałam się przede wszystkim zbadać miejsce płci pięknej w sztuce i kulturze epoki modernizmu, zwracając szczególną uwagę na czołowych artystów danego okresu. Wymieniony zakres badań został zrealizowany. Wyniki są następujące:

1. Femme fatale występuje w utworach młodopolskich jaskrawo, wielowarstwowo, ambiwalentnie, odmiennie względem innych epok.
2. Przedstawiona jest zgodnie z podstawowymi aksjomatami modernizmu. Była ubóstwiana, adorowana. Zachwycano się nią jak postacią wyższą. Z innej strony była przyczyną lęku i cierpienia.
3. Staje się pełnoprawną bohaterką utworu, a nie tylko dodatkiem do głównych postaci.

Przeprowadzone badania dowodzą, że kategoria kobiety fatalnej jest integralnym składnikiem polskiej literatury modernistycznej.

Punktem wyjściowym danych badań okazał się wampiryzm jako zjawisko kultury światowej. Do najważniejszych utworów o tematyce wampirycznej zalicza się *Narzeczoną z Koryntu* Johanna Wolfganga Goethe, *Christabel* Samuela Taylora Coleridge'a, *Wampira* Johna Williama Polidori, *Carmillę* Josepha Sheridana Le Fanu, *Wampira* Charlesa Baudlaire'a oraz *Draculę* Brama Stokera. W większości tych dzieł pisarskich głównym bohaterem negatywnym jest kobieta.

Femme fatale w wybranych utworach jest wykreowana według odmiennych koncepcji. U Jana Kasprowicza kobieta jest winna we wszystkich nieszczęściach rodu ludzkiego. Jest pozbawiona moralności, nie rozróżnia, co jest dobro, a co zło. Ślepo podąża za Naturą i głosem chuci.

Femina Stanisława Przybyszewskiego jest cząstką androgyniczną, z którą połączyć się nie jest możliwe. Ta sytuacja zadaje mężczyźnie najgłębsze rany. Kobieta *Polskiego Satanisty* wywołuje tęsknotę za życiem, które zrealizować się nie może. Nawet największy wysiłek nigdy nie pozwoli na prawdziwe złączenie się dwóch poszukujących się „połówek".

Płeć piękna przedstawiona przez Władysława Reymonta posiada wyraźne cechy wampiryczne. Wysysa siły witalne głównego bohatera. Jest pasożytem, kobietą-modliszką, skazującą zakochanego w niej na obłąkanie i śmierć.

Stanisław Ignacy Witkiewicz wykreował kobietę-samicę, dla której mężczyzna jest tylko środkiem do zaspokajania rozkoszy. Niszczy go bez żadnych wyrzutów sumienia.

Te postacie łączy fakt, że są one kobietami demonicznymi, w ten czy inny sposób niszczącymi płeć silną. Femme fatale jest przedstawiona przez pryzmat stereotypu męskiego. Wizerunek postaci kobiecych jest wykreowany przez mężczyzn, więc i bohaterki widzimy przez obiektyw twórczości patriarchalnej.

Większość ocenianych utworów łączy ekspresjonizm i symbolizm. Odczuwalne są wątki katastroficzne, szczególnie w utworach J. Kasprowicza i Witkacego. Najbardziej ekspresjonistyczny jest S. Przybyszewski ze względu na to, że zapoczątkował ten nurt w Polsce i wyprzedzał swych współzawodników.

Królującym uczuciem we wszystkim zbadanych przeze mnie utworach jest namiętność, pożądanie, chuć. Jest ona przyczyną najstraszliwszych katusz, agonii, jak cielesnych, tak i duchowych. Niszczy człowieka, a szczególnie mężczyznę. Kobiecie w większości wypadków udaje się uniknąć zagłady, ponieważ sama jest tą zagładą.

Kobieta wciela najrozmaitsze cechy negatywne: rozkiełznanie, seksualizm, amoralizm, ślepe podążanie za popędem. Jest symbolem bezładu, pierwotnego chaosu, który nie poddaje się systemowi patriarchalnemu, gdzie wszystko ma ściśle wyznaczone miejsce. Jest patronką fałszu, zdrady, kłamstwa, wszystkich wad, których człowiek nie może się pozbyć, a których ustawicznie się wypiera.

Femme fatale jest osadzona w przestrzeni fantasmagorycznej, ponad mężczyzną. Taką pozycję pozwala jej zająć natura, której medium kobieta była zawsze. Intelekt, nauka, filozofia, logika etc., które są wytworem kultury patriarchalnej, nie pozwalają mężczyźnie na zajęcie miejsca czołowego.

Femina wywołuje uczucia ambiwalentne, tj. miłość i nienawiść jednocześnie. Jej atrakcyjna postać pociąga płeć silną. Jej ruchy i postawa wabią, jest jak zabawka z najwyższej półki, którą obowiązkowo trzeba władać. Ale jej postępowania, cele i zasady życiowe odpychają, wywołują wstręt i lęk. Mężczyzna zafascynowany kobietą fatalną szuka miłości i rozkoszy, ale zostaje narażony na klęskę, ponieważ femme fatale nie jest w stanie kochać, może tylko niszczyć.

Należy podkreślić, że z uwagi na ograniczoną pojemność pracy magisterskiej poza zasięgiem moich rozważań znalazło się wiele kwestii, które z pewnością mogłyby dopełnić tę rozprawę. Perspektywy badawcze tematyki femme fatale mogą być owocne przy uwzględnieniu następujących aspektów:

1. Tworzenie koła hermeneutycznego w stronę wyeksponowania głębin i innych określeń poetyki utworów młodopolskich na podstawie łączenia i syntezy motywów femme fatale.
2. Interpretacja w kierunku *gender* z dalszym uwypukleniem stereotypów tożsamości męskiej i kobiecej w kontekstach szerszych (polska literatura nowoczesna i postnowoczesna). Ważna jest teza G. Ritza, która głosi, że większość stereotypów narodowych, w których tak lubował się narodowo zorientowany XIX w., operuje, jak wiadomo, obrazami typologii płci i nosi wyraźnie znamię *gender,* a fantazmaty seksu, projektowane przez modernizm końca XIX w., zwykle opierają się na inności etnicznej[278].
3. Ujęcie komparatystyczne. Femme fatale w kulturze polskiej a także literaturze i malarstwie zachodnioeuropejskim.
4. Badanie kompleksowe i interdyscyplinarne kategorii femme fatale z uwzględnieniem antropologii, filozofii, psychologii i in.

Aspekt femme fatale jest tematem, który nie może się wyczerpać, a który pozwala na głębsze spojrzenie na epokę i panujące tendencje.

[278]G. Ritz, *Polskie podejście do Inego – między etnicznością a seksem albo rozkład fantazmatu, [w:] Literatura, kultura i język polski w kontekstach i kontaktach światowych. III Kongres Polonistyki Zagranicznej, Poznań 8-11 czerwca 2006*, pod red. M. Czermińskiej, K. Meller, P. Flicińskiego, Poznań 2007, s. 665.

Bibliografia

Teksty źródłowe:

1. J. W. Goethe, *Narzeczona z Koryntu*, [w:] M. Janion, *Wampir. Biografia symboliczna*, wyd. II, Słowo, Gdańsk 2008.
2. Э. Т. А. Гофман, *Серапионовы братья*, Navia Morionum, Минск 1994.
3. J. Kasprowicz, *Dies irae*, [w:] T. Weiss, *Młoda Polska*, WSiP, Warszawa 1988.
4. S. Przybyszewski, *Androgyne*, W. L. Anczyc i Spółka, Kraków 1900.
5. S. Przybyszewski, *De Profundis,* [w:] *Życie*, 1899, Nr 21/22 (1 XII).
6. S. Przybyszewski, *De Profundis, [w:] Życie*, 1900, Nr 1.
7. S. Przybyszewski, *Mocny człowiek*, Nakład Gebethnera i Wolffa, Warszawa 1912.
8. S. Przybyszewski, *Moi współcześni*, Warszawa 1959.
9. S. Przybyszewski, *Śnieg*, Tower Press, Gdańsk 2000.
10. S. Przybyszewski, *Święty gaj*. Część trzecia *Mocnego człowieka*, Warszawa 1929, t. 5-6 (Biblioteka „Tygodnika Ilustrowanego", t. 69-70).
11. S. Przybyszewski, *Wyzwolenie*. Cześć druga *Mocnego człowieka*, Warszawa 1929, t. 3-4 (Biblioteka „Tygodnika Ilustrowanego", t. 67-680).
12. W. Reymont, *Wampir*, Tower Press, Gdańsk 2000.
13. B. Stoker, *Dracula*, Oxford University Press, Oxford 1996.
14. A. K. Tołstoj, *Rodzina wilkołaka*, [w:] M. Janion, *Wampir*. *Biografia symboliczna*, wyd. II, Słowo, Gdańsk 2008.
15. S. I. Witkiewicz, *Nienasycenie*, Dom Książki Polskiej, Warszawa 1930.
16. S. I. Witkiewicz, *Pożegnanie jesieni*, Warszawa 1927.
17. http://www.poema.art.pl/site/itm_87899_jan_kasprowicz_salome.html

Opracowania:

1. P. Bade, *Femme fatale. Image of evil and fascinating women*, Mayflower Books, Great Britain 1979.
2. B. Baranowski, *W kręgu upiorów i wilkołaków*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1981.
3. J. Błoński, *Prawodawca sztuki i prorok zagłady – Stanisław Ignacy Witkiewicz, [w:] Prozaicy dwudziestolecia międzywojennego*, pod red. B. Farona, Wiedza powszechna, Warszawa 1972.

4. Z. Bogusławska, *Literatura okresu pozytywizmu i realizmu krytycznego*, wyd. IX, Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych, Warszawa 1966.
5. A. Bruckner, *Mitologja Polska*, Instytut Wydawniczy, Warszawa 1924.
6. T. Bujnicki, *Pozytywizm*, wyd IV, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1992.
7. A. Burzyńska, M. P. Markowski, *Teorie literatury XX w*., Znak, Kraków 2006.
8. Z. Bytkowski, *Stanisław Przybyszewski*, [w:] *Charakterystyki literackie*, pod red. J. G. Pawlikowskiego, tom VII, Wydawnictwo Związku Naukowo-Literackiego, Lwów 1902.
9. A. Gemra, *Od gotycyzmu do horroru. Wilkołak, wampir i monstrum Frankensteina*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2008.
10. J. Gniady, *Czarodziejka Śmierci, Demon Rozkładu. Sadystyczne rozkosze Klary w Ogrodzie Udręczeń Octave'a Mirabeau*, [w:] *Gorsza kobieta. Dyskursy inności, samotności, szaleństwa*, pod red. D. Adamowicz, Y. Anisimovets, O. Taranek, Wrocław 2008.
11. A. Gołaś, *Cielesność, perwersja, „wyższa erotologia"... Akne Montecalfi i Hanka Złotopolski jako demoniczne bohaterki dwóch modernistycznych powieści (622 upadków Bunga Witkacego i Kultu ciała Mieczysława Srokowskiego) [w:] „Gorsza" kobieta. Dyskursy inności, samotności, szaleństwa*, pod red. D. Adamowicz, Y. Anisimovets, O. Taranek, Wrocław 2008.
12. W. Gutowski, *Mit Androgyne w poematach Stanisława Przybyszewskiego, [w:] Filologia Polska*, pod red. Joanny Ciechanowskiej, zeszyt 245, wyd. I, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 1993.
13. W. Gutowski, *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*, WL, Kraków 1997.
14. A. Hutnikiewicz, *Młoda Polska*, PWN, Warszawa 1997.
15. M. Janion, *Kobiety i duch inności*, Wydawnictwo Sic, Warszawa 1996.
16. M. Janion, *Wampir. Biografia symboliczna*, wyd. II, Słowo, Gdańsk 2008.
17. *Psychischer Naturalismus [w:] W. Jaworska, Munch – Przybyszewski [w:] Totenmesse. Munch – Weiss – Przybyszewski*, Warszawa 1995.
18. M. D. Johnson, *On the patos of the soul: Stanisław Przybyszewski and the Russian stage. The cases of Vera Komissarzhevskaia and Vsevolod Meierkhol'd (1900 1910*), The University of Kansas, Kansas 2008.
19. M. Kruszelnicki, *Mysteries. Stanisław Przybyszewski*, [w:] *Nordlit*, Wydawnictwo Uniwersytetu w Tromsø, Tromsø 2009.

20. G. Matuszek, Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny. Eseje i proza – próba monografii, Universitas, Kraków 2008.
21. Nofer-Ładyga, *Literatura polska okresu pozytywizmu*, wyd. VIII, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1976.
22. J. Collin de Plancy, *Słownik wiedzy tajemnej*, przekł. M. Karpowicz, Polczek, Warszawa-Kraków 1993.
23. M. Praz, *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, przeł. K. Żaboklicki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Firenze 1965.
24. G. Ritz, *Polskie podejście do Inego – między etnicznością a seksem albo rozkład fantazmatu, [w:] Literatura, kultura i język polski w kontekstach i kontaktach światowych. III Kongres Polonistyki Zagranicznej, Poznań 8-11 czerwca 2006*, pod red. M. Czermińskiej, K. Meller, P. Flicińskiego, Poznań 2007.
25. A. Rossa-Trejten, *Od społecznej degradacji do początków emancypacji. Wizerunek „gorszej" w wybranych tekstach literatury polskiej XIX w., [w:] „Gorsza" kobieta. Dyskursy inności, samotności, szaleństwa*, pod red. D. Adamowicz, Y. Anisimovets, O. Taranek, Wrocław 2008.
26. J. Siedlecka, Mahatma Witkac, Słowo, Warszawa 1992.
27. T. Weiss, *Młoda Polska*, wyd. I, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1988.
28. B. Wojnowska, *„Nad morzem" S. Przybyszewskiego. Mistyka i płeć, [w:] Stanisław Przybyszewski. W 50-lecie zgonu pisarza*, PAN, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1982.
29. S. Żurawski, *Modernizm*, PWN, Warszawa 2008.

Artykuły prasowe:

1. Adamczyk, *Reymont's The Vampire: the beginning of infernal doom, [w:] Journal of Education Culture and Society*, pod red. A. Kobylaczek, nr I, Wrocław 2010.
2. E. Ignatowicz, i J. Tomkowski, *Witraż z wampirem*, [w:] *Twórczość*, 1987, nr 10.
3. H. Ratuszna, *W cieniu Tanatosa. Śmierć w dramatach Stanisława Przybyszewskiego – Rekonesans badawczy*, [w:] *Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia Polska LVII – Nauki Humanistyczno-Społeczne*, zeszyt 354, Toruń 2002.
4. A. Trześniowski, *Femme fatale w tekstach Jerzego Żuławskiego*, [w:] *Acta Humana*, pod red. B. Tartar, nr 1 (1), UMCS, Lublin 2010.

Encyklopedie:

1. K. Ablewicz, *Badania hermeneutyczne w pedagogice*, [w:] *Encyklopedia pedagogiczna*, pod red. E. Różyckiej, Żak, Warszawa 2003.

Słowniki:

1. S. Sierotwiński, *Słownik terminów literackich*, wyd. II, Ossolineum, Wrocław-Warszawa-Kraków 1966.

Strony internetowe:

1. http://www.badanialiterackie.pl/obcy/045-056_Gemra.pdf
2. http:// www.blood-luna.ovh.org/index2.php?ID=artykuly/mariajanion
3. http://www.napoleon-series.org/research/government/code/book1/c_title05.html#chapter6
4. http://www.umcs.lublin.pl/images/media/Kolo.Naukowe.Doktorantow.WH/Anna.Adamczyk.Wampir.Reymonta.zmierzch.cywilizacji.Zachodu.pdf
5. http://www.victorianweb.org/gender/sextheory.html
6. http://www2.ivcc.edu/gen2002/Women_in_the_Nineteenth_Century.htm

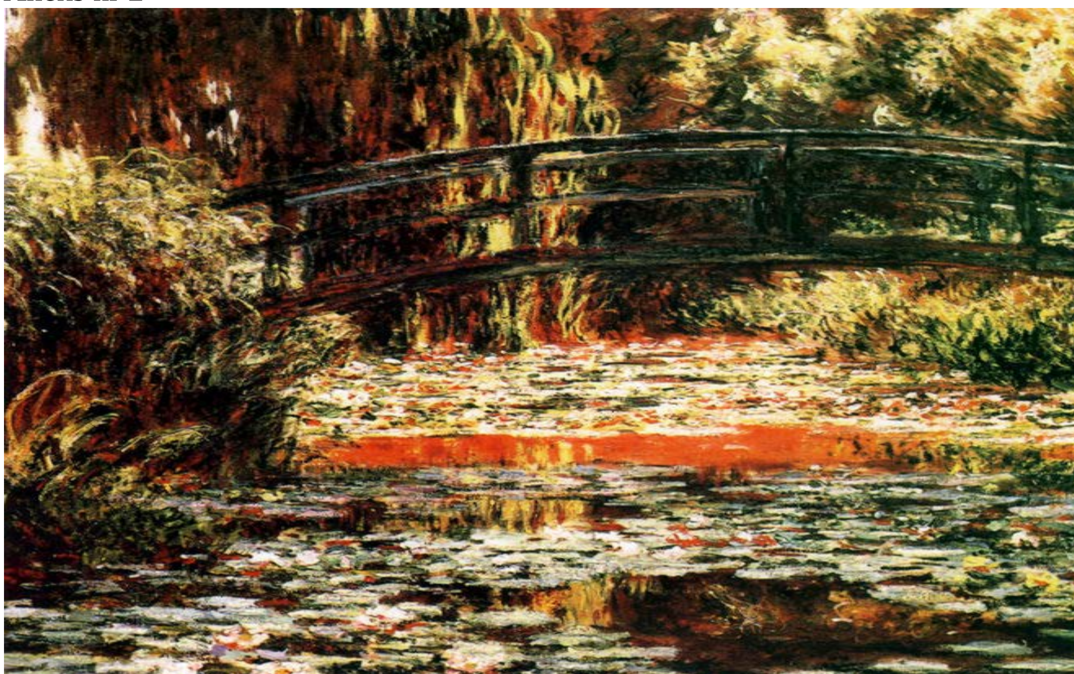
Aneksy

Aneks nr 1



Władysław Podkowiński *W ogrodzie*
Ok. 1892. Olej na płótnie. 82,5 x 118,5 cm.
Muzeum Śląskie, Katowice.

Aneks nr 2



Claude Monet *Japoński mostek w Giverny*,
1890, 101x89,9, Art Institute, Chicago.

Aneks nr 3



The Dancer's Reward
"Salomé", Aubrey Beardsley
1907

Aneks nr 4



The climax
"Salomé", Aubrey Beardsley
1907

Aneks nr 5



Gustave Moreau *Salome z głową Jana Chrzciciela na misie*
1876

Aneks nr 6



Gustave Moreau *Salome tańcząca przed Herodem*
1876

Aneks nr 7



Gustave Moreau *Zjawa*, 1876

Aneks nr 8



Maurycy Gottlieb *Salome z głową św. Jana*
1877-1878. Olej na desce. 27,5 x 17,5 cm.
Muzeum Narodowe w Warszawie.

Aneks nr 9



Edgar Degas *Femmes se peignant*
Huile sur papier marouflé sur toile 31,4x45,1 cm
1876
Washington, The Philips Collection

Aneks nr 10



Władysław Ślewiński *Czesząca się*,
897, olej na płótnie,
Muzeum Narodowe, Kraków.

Aneks nr 11



Edvard Munch *Wampir,*
1893-94, olej na płótnie,
Nasjonalgalleriet, Oslo

Aneks nr 12



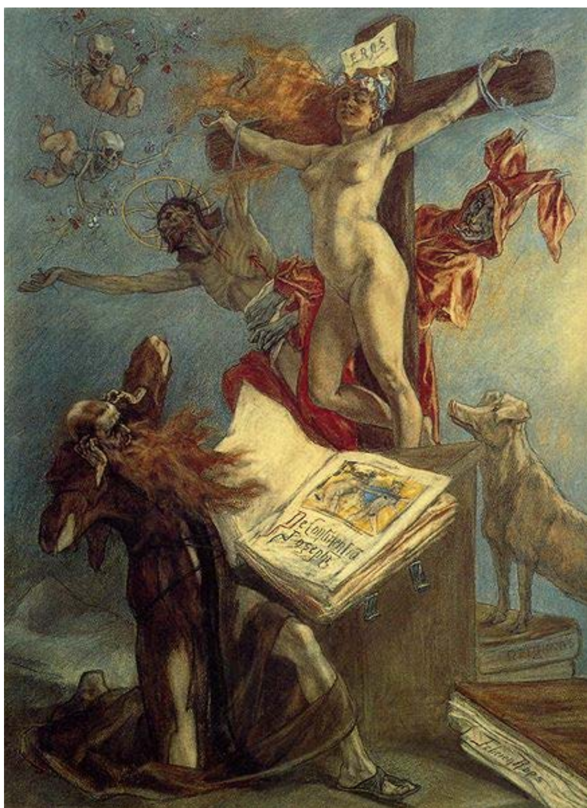
Leon Kaufmann (Kamir) *Ćma nocna,*
ok. 1898, olej na płótnie,
Muzeum Mazowieckie, Płock

Aneks nr 13



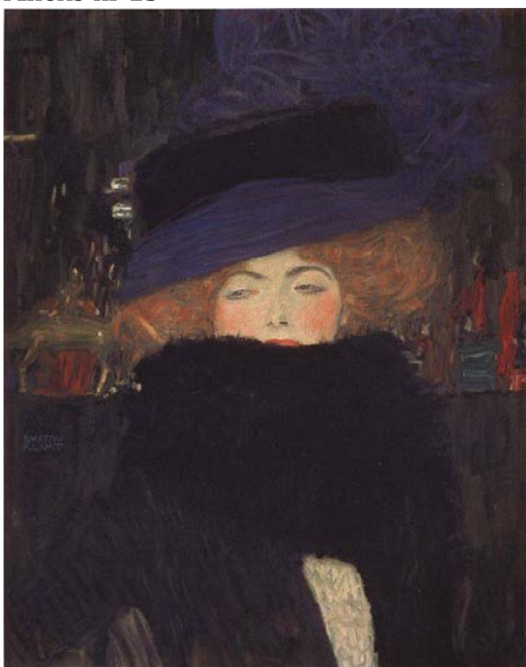
Leon Kaufmann (Kamir) *Nocny ptak,*
1902, olej na płótnie, 54,7 x 38 cm,
Lwowska Galeria Sztuki, Lwów

Aneks nr 14



Felicien Rops *Kuszenie św. Antoniego*
1878
Bibliothèque royale de Belgique, Cabinet des Estampes, Bruxelles.

Aneks nr 15



Gustav Klimt *Dama w kapeluszu*
1909
Osterreichische Galerie, Vienna

Aneks nr 16



W. I. Witkiewicz *Irena Solska*,
rysunek węglem, 1910

Aneks nr 17



Portret Ireny Szaroty.
1918. Pastel na papierze. 46 x 53,5 cm.
Własność prywatna.

Aneks 18



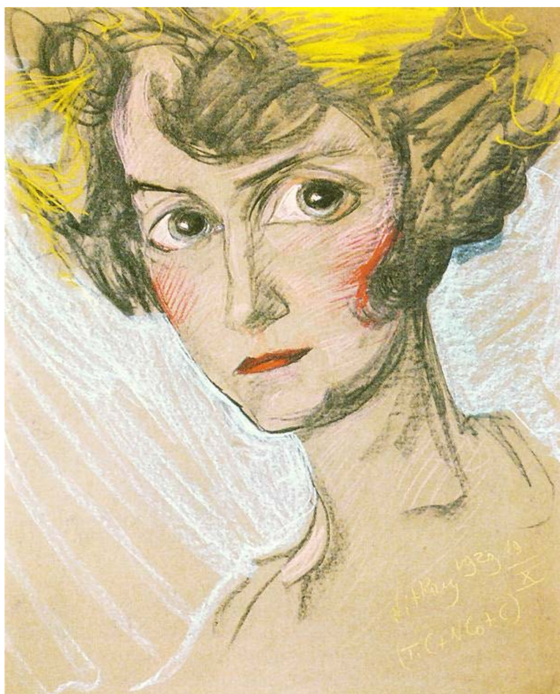
Fałsz kobiety (Maryla Grossmanowa i autoportret)
1927. Olej na płótnie. 74 x 150 cm.
Muzeum Narodowe, Warszawa.

Aneks 19



Portret pani Żukotyńskiej. Sfinks.
1928. Pastel na papierze. 65,6 x 47 cm.
Muzeum Pomorza Środkowego, Słupsk.

Aneks 20



Portret Modesty Zwolińskiej
1929. Pastel na papierze.
Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem.

Aneks nr 21



Portret Zofii Jagodowskiej
1931. Pastel na papierze. 50 x 65,5 cm.
Muzeum Pomorza Środkowego, Słupsk.

Santrauka

Magistrinio darbo *Femme fatale lenkiškojo modernizmo literatūroje. Parinkti aspektai* tikslas atvaizduoti femme fatale modernistiniuose kategorijuose remiantis inspiraciniais lenkiškos literatūros kūriniais. Pasiekti šį tikslą yra įmanoma išsprendus šias užduotis: apibudinti “vampirizmą” kaip “ išeinamąjį” fatališkosios moters vaizdo europos literatūroje tyrimų punktą bei įvesti kategoriją femme fatale į lenkiškos modernistinės literatūros semantikos rėmus.

Darbas susideda iš įvado, trijų skyrių ir išvadų.

Įvade yra pateikta bendroji informacija apie Jaunosios Lenkijos epochą, šio laikotarpio naują požiūrį į moterį ir jos situacija socijalinėje ir literatūrinėje sferoje.

Pimame skyriuje *Teorijos pagrindai* yra pateikta pagrindinė informacija apie hermeneutikos ir *gender* literatūros disciplinas.

Antrajame skyriuje, pavadintame *Fatališkoji moteris europietiško vampirizmo kontekste,* priartinama vampirizmo atsiradimo istorija europos kulturoje ir literatūroje, atsižvelgiant į lenkiškus aspektus. Parodomi moteriškos tematikos pokyčiai XIX amžiaus litaratūroje.

Trečioji dalys *Modernistiniai atvaizdavimai femme fatale lenkiškoje literatūroje* yra paskirta tematikai femme fatale Jaunosios Lenkijos literatūroje, išrinktu kūrinių analizei.

Išvadose yra apibendrinti tyrimo rezultatai.

Summary

The purpose of this research, which is called *Femme fatale in polish literature of modernism* was to exhibit the image of femme fatale on the basis of inspiring works in polish literature. This task can be resolved by completing the following assignments: describing "vampirism" as "initial" point of inquiry of fatal woman in European literature, introduction of category of femme fatale into semantic field of polish modernism.

This dissertation consists of introduction, three chapters and conclusion.

In introduction is given the main information about Young Poland époque, its look upon new situation of woman in social and literary ranges.

In first chapter called *Theoretical basis* is represented the main information about hermeneutics and *gender* literature.

Second chapter *Fatal woman in context of European vampirism* is approached the appearance of vampirism in European culture and literature with taking into consideration polish aspects. Into prominence are brought feminine subjects in literature of 19th century.

Chapter three was concentrated on subjects of femme fatale of Young Poland and analysis of chosen literary works.

The results of analysis are summarized in conclusion.